现代艺术大师徐庆平（**徐悲鸿之子**）历时 17 年亲自选择版本并翻译的美术入门图书

欧洲四个国家四位顶级美术教授倾力合著



（修订本）

Histoire de L'Art

艺术类考生指定读物

西方艺术史

懂得美的民族必定伟大

图文并茂，全面而不失于琐碎，概括而不流于空泛，既全面介绍了西方的建筑、雕塑、绘画、工艺美术，又突出了各个时期最主要的艺术成就和最杰出的艺术家，更展示了各个艺术流派产生的历史背景、社会、宗教等原因。

（波兰）雅克·德比奇（J. Debicki）（法国）让·弗兰索瓦·法弗尔（Jf. Favre）
（德国）特利奇·格鲁纳瓦尔德（D. Grunewald） 著
（葡萄牙）安东尼奥·菲利浦·皮芒代尔（A.F. Pimentel）
徐庆平／译

海南出版社

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

（修订本）

西方艺术史

Histoire de L'Art

（波兰）雅克·德比奇（J. Debicki）

（法国）让·弗兰索瓦·法弗尔（Jf. Favre）

（德国）特利奇·格鲁纳瓦尔德（D. Grunewald）

（葡萄牙）安东尼奥·菲利浦·皮芒代尔（A.F. Pimentel）

⊙著

徐庆平⊙译

海南出版社

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM

提供最新最全的优质电子书下载！！！

目　录

译者的话

前言

引言　艺术的诞生

最初的表达方式

第一部分　古代艺术

第一章　美索不达米亚和埃及艺术

城市化与王朝的诞生

以永恒为目的的艺术

埃德夫的霍鲁斯神庙

三位女乐师

第二章　希腊艺术

希腊诸城

追求完美的艺术

雅典的巴底农神庙

帕加马的宙斯与雅典娜大祭坛

第三章　罗马艺术

征服地中海世界

从埃特鲁斯坎人到希腊人：罗马的综合

弗拉维安竞技场：科洛塞

哈德良万神庙

第二部分　中世纪艺术

第四章　早期基督教艺术与拜占庭艺术
从古代到中世纪
受神启示的艺术来临
圣威塔尔教堂镶嵌画
第五章　罗曼艺术
封建世界的割据与统一
罗曼艺术的多样性
凯尔斯福音书的首字
莫依萨克圣彼埃尔修道院大门
第六章　哥特艺术
城市的复兴
哥特的飞跃：《上帝即光明》
下架图
克拉科夫圣母院祭坛
第七章　中世纪欧洲的穆斯林艺术
在先知路上的西方
东西方之间硕果累累的相会
格林纳达艾勒汉卜拉宫狮院
第三部分　15～18世纪艺术
第八章　文艺复兴
以古代作为框架
艺术运动的创造者
欧洲与文艺复兴
大卫

《基督受挞图》
滕皮埃托
第九章 样式主义
不安的时代
准则与变幻
奥尔加斯伯爵下葬
维琴察大会堂
第十章 巴洛克和古典主义
处在理性和激情之间
胜利的罗马
巴洛克与古典主义的对立：是一种现实吗？
凡尔赛宫
圣德列萨的恍惚
伦勃朗的自画像
强劫留西帕斯的女儿
第十一章 罗可可
亲密感与喜庆感
胜利的优雅
威斯大教堂
第四部分 19世纪艺术
第十二章 新古典主义
新思潮
宏伟与庄严
荷拉斯兄弟的宣誓

先贤祠
第十三章　浪漫主义
激情岁月
歌颂自我
萨达纳巴尔之死
第十四章　现实主义和印象主义
积极的精神
丑闻与现代性
画室
《系列画》圣拉扎尔车站
第十五章　1900年前后的艺术
工业时代
革新的时代
塔塞尔旅馆
第五部分　20世纪艺术
这个时代的复杂性
第十六章　20世纪的基础：立体派与未来派
立体主义
未来主义
阿维尼翁的姑娘们
第十七章　非形象艺术和几何抽象
大抽象
3号
谁害怕红、黄、蓝？IV

第十八章 具象艺术：主观目光

表现艺术

男女小丑

人与肉

超级市场女士

第十九章 超现实绘画的世界

玄学画

欧几里得的散步

第二十章 作为过程的艺术：运动与行动

运动艺术

7000棵橡树

第二十一章 艺术与功用：建筑与设计

放弃装饰

红、蓝扶手椅

乔治·蓬皮杜国家艺术文化中心

词汇汇编

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM 提供最新最全的优质电子书下载！！！

译者的话

20世纪80年代初，我得到去联合国教科文组织巴黎总部工作的机会，从而第一次迈进梦想多年的艺术殿堂卢浮宫时，被一位普通的法国小学老师深深地感动了。她正带着20多个学生在参观，孩子们聚精会神地在听她讲解哥特式建筑的美与希腊—罗马式建筑的美有何不同。这成为了我对法兰西、法国人的第一印象，也是我在法国工作、学习五年之后仍未改变的印象。不 懂审美的人不能称为完整的人，而懂得美的民族必定伟大。当时我便萌生了为我国的学生和美术爱好者翻译一本好的适合的西方艺术史的想法。17年后的今天，我终于找到了这样的一本书，了却了这样一个心愿。

这本艺术史印刷精美，图文并茂，真正可以案头披览，细细嚼味，而其突出特点更在于全面而不失于琐碎，概括而不流于空泛，脉络清晰，言之有物。既全面介绍了西方的建筑、雕塑、绘画、工艺美术，又突出了各个时期最主要的艺术成就和最杰出的艺术家。在展示各个艺术流派产生的历史背景、社会、宗教等原因时，更是一击中的，言简意赅。对代表作的描绘客观、准确，尤能使读者抓住要害而直抵核心。四个不同国家的教授，既精通美术史，又擅长造型艺术，他们认真讨论，共同拿出的成果的确不同凡响。

书中的译名在尊重约定俗成的同时，对与原文发音相去甚远，以至实在无法与原文联系在一起的，则给予纠正，但均以法汉、英汉等字典的译名表规则为准，并

非杜撰，读者可以很容易地将它们与原文进行对照鉴别。附上的专有词汇表的讲解更会对所有美术爱好者，包括美术专业工作者有所裨益。它以法文作为对照则是因为大量美术方面的词汇来自法文——因法国19世纪世界美术中心的地位所致，特此说明。

徐庆平

1998年于中央美术学院

前言

这部艺术史的独特之处在于它是由欧洲四个不同国家——德国、波兰、葡萄牙和法国——的四位教授共同撰写的。作者们曾反复切磋，交换对于艺术史的观点，从而产生了介绍艺术史实的一种革新的办法。

这部著作研究了西欧从起源直至现代的各种艺术史实，面向所有想探索艺术世界的人，作者们努力使用简洁准确的词语，对繁多的专有名词、日期、风格做了明确划分并排出顺序，为读者查阅更为专深的论著提供方便。本书以大量闻名遐迩的艺术复印品为基础，其中也有并非最为卓著、但因其品质和代表性而被选入的作品。按照年代排列和采用集中概括的方式，使人面对各种各样的艺术史实，可以有清晰的理解。各章结构的组织也采用同样的方法，以便给读者以具体、准确的引导，它包括：

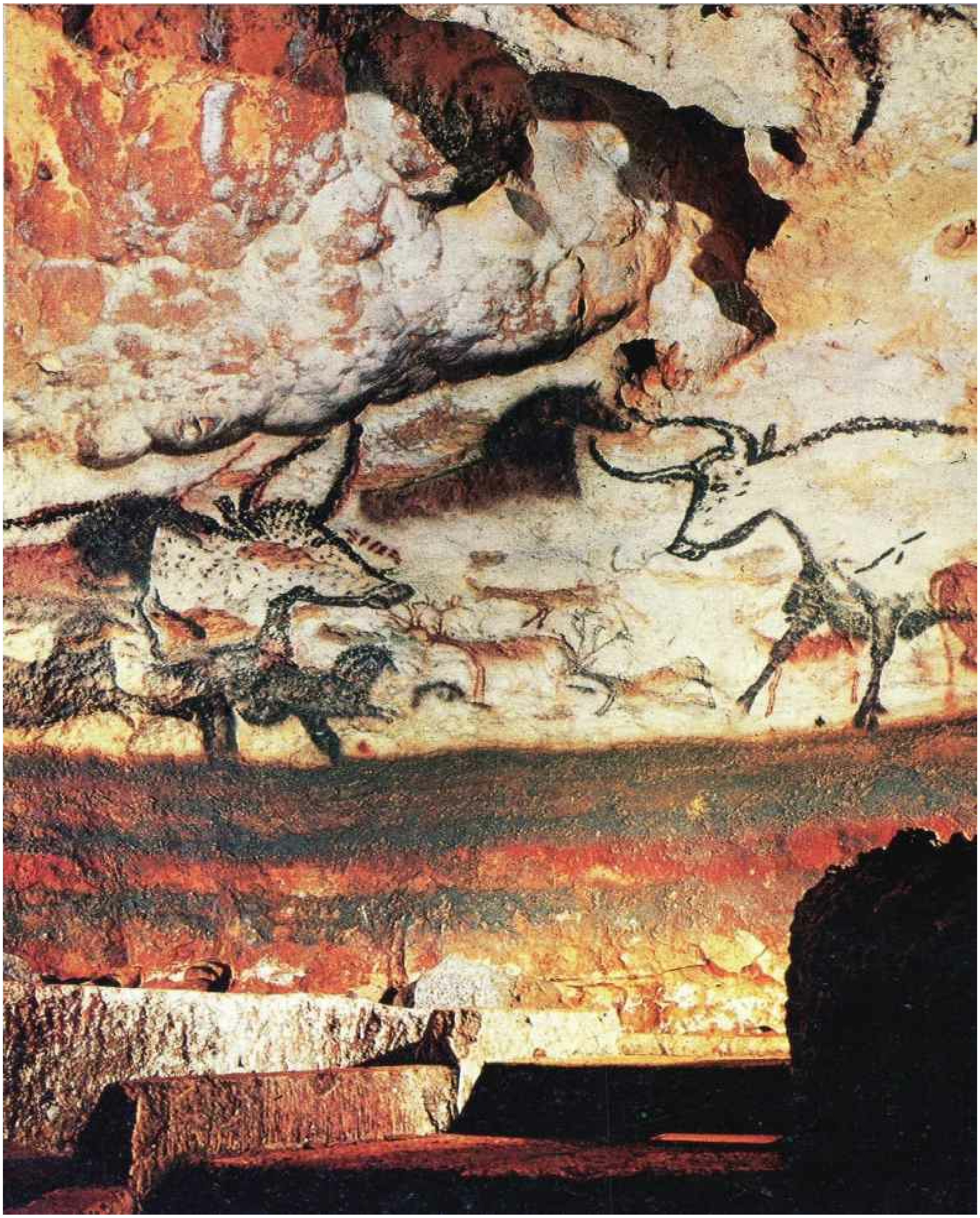
●一幅大尺寸复制品，为提出该章所研究的问题开路。

●“背景”阐明历史的、社会学的和文化的史实，由此使人理解被研究的艺术运动。

●“特点与传播”以提炼、概括的方式描绘和分析各种流派、时期，为风格下定义，为鉴别风格提供便利。它给予总体介绍，按年代和地理叙述流派的演变过程。它使我们了解到从一个国家到另一个国家产生着作用的那些关系。

●对一幅或几幅作品进行富有意义的分析，作为每一章的结论，它包括对作品的描述，对技术革新和艺术成就的研究。

艺术品不应仅仅作为孤立的、丰富博物馆的文化物品而出现。它的存在与产生它的社会有关，因此，这部艺术史努力地把它投入了自己的环境背景之中。不过，艺术品的复杂性使人不可能仅只运用严格的科学分析的办法就可以了事。艺术家在反映和模仿，同时也在创造：从中产生其作品的各种意义。我们的分析帮助我们更好地捕捉住它，但它们丝毫不应该夸口说已经剖析了所有的材料。



（史前）拉斯科洞窟的原始绘画。公牛大厅的左壁。

引言　艺术的诞生

一部艺术史并非直线一般向前发展的，而是在外部的影响下，一次又一次地反复展开着。地理上的暂时性组合在不停地改变着艺术的形式与功能。雕刻家罗伯特·斯密森说过：“任何作品都带有奔腾流逝着的时间。它既沉浸在亘古洪荒之内，又蕴含于最为遥远的未来之中。”

在艺术上，持久性要比独特性更为重要，集中的、瞬间的价值命里注定要被永久性所超越。这就解释了为什么德拉克洛瓦一心想要成为一个“纯粹的古典主义者”。

这种持久性乃是艺术的一大标准，从中产生出神秘感来。你会惊奇地断定希腊艺术在多少个世纪之后仍然在拨动人的心弦。原始的绘画在被发现之时会如同今日一样，令我们感受到艺术的诞生。

起始时的灿烂令人目眩，艺术从来就是如此。在拉斯科洞穴之中，最打动我们的便是那种潇洒自在，自由驰骋！宛如一个生命在我们眼前苏醒。事实上，支配这一艺术的准则正是来自创造的天性，它的发展即是艺术的生命成长，至关重要。

与仪式、魔法功能同时存在，而且在古代更为意义深远的是游戏功能。也就是说用密码来做游戏，它构成了艺术迸发的首要条件。人不始终都是通过艺术去向死亡挑战的吗？

最初的表达方式

软黏土上的指纹，以及像卡斯蒂洛洞穴（西班牙）* 中那样，以手掌为模，喷色后留下的4万年前的印记，表明人是如何执意要留下自己的痕迹，要在围绕自己的世界上放上自己的记号。因此，我们从起源之处就可找到艺术家的那种主要动机：通过打上记号而投身于世界和把世界据为己有。

艺术，神奇权利的印记

把妇女作为丰产的象征来予以表现，这表明原始人需要创造一些具有魔术功能的形象。现被命名为“维纳斯”的人像极其强调与生育联系在一起的性因素：宽大的骨盆，滚圆丰满的乳部和腹部。应该指出的是，25000年前类似的女像在全欧到处都有。与奥地利《维朗多尔夫维纳斯》* 相呼应的是法国的《莱毕格》、意大利的《格尔马尔蒂》以及乌克兰的《加加莉诺》。



《维朗多尔夫维纳斯》

维也纳自然历史博物馆。

获得形似的艺术

“巫师—艺术家”可能受到一种欲望的推动，即获得对令人垂涎的猎物的魔力，或者他们被一种神秘的、宗教的愿望驱使，这使他们在公元前20000年左右，便

借助于木炭，在诸如皮克·麦尔乐* 那样的洞穴中勾画动物的身影。



带有抽象表现的马。

公元前15000年左右。拉斯科洞窟（多尔多涅省）

我们可以断定，在公元前15000年左右出现了更为讲究的材料：用一把鸟羽或兽毛制作的笔；用兽骨做的、把色粉吹上石壁的空心管；以及可以使人获得层次变化，从而感受到面的重叠和体积造型效果的皮制的遮片。

史前艺术家期望用尽可能完整的表现形式来固定动物的形象，他们取动物的全侧面，以便表现出4只爪来，并且对蹄子和犄角都做全正面处理。这种多视角透视符合于最清晰详尽的刻画。

在“现实主义”的风格旁边，还可看到一种更为简略的方式，即记号的最初使用。这样，在拉斯科洞* 彩绘的动物周围，我们会遇到一些抽象的形状：连续的点，一组平行的或拐成直角的线条。其含意均不得而知。



圆形巨石建筑。

1995年发现的（法国）肖维洞似乎使以往对原始动物画出现的年代所做的判断成为可以商榷的对象，该洞把这一时代上溯到公元前30000年。

雕刻的出现

一块骨头，一颗普通的石子，或一处岩石的凹凸不平，都会令一位艺术家想象到动物的形状。在刻上几下以加强这种偶然相似的过程中，人创造了最初的雕刻。于是乎，我们可以遇到各种表达方式，从精刻直至浮雕。

建筑的萌芽

在新石器时代末期，公元前3000年时，一种新的艺术形式出现在欧洲：建筑。多尔曼——首座筑起的整体是在水平方向上摆放两块巨石，在它们的上面横放着第三块扁平的石板。这些粗糙的石块被称为“巨石建筑”* ，它已经通过自己的组合方式预示了过梁的体系。在并排堆起多尔曼时，人便创造出被遮盖的小径，它们形成了真正的厅室。人有时也在地上立起狭长的巨石，它们被称为曼赫尔。

应该指出，在公元前2000年时，西欧尚处于巨石建筑时代，而在中东的其他一些文明却已经达到了极其重要的发展阶段。

断，

第一部分

古代艺术

○美索不达米亚艺术和埃及艺术

○希腊艺术

○罗马艺术



人们把从新石器末期到中世纪开始的这段时期命名为“古代”。该词的另一个意思是指人类从意大利文艺复兴起留下的文物，即“现代”创作的反义词。

古代主要是指从公元前4000年出现文字而开始的一部分历史时期。它延续不断，直至476年罗马帝国崩溃，最后一位皇帝下台。尽管有着这个极具象征意义的日子，但古代与中世纪的界限依然模糊不清。这里有一种缓慢的演变，它以罗马帝国

皈依基督教作为标志。另外，它还分为东、西两个部分，同时又发生了日耳曼人的大规模入侵。

古代涉及主要围绕地中海而组织起来的广大区域，地中海乃是一条自然的商业通道。人们把埃及、美索不达米亚、波斯为主的古代称为古典主义的古代。

城市的诞生与发展导致了一种宏伟艺术，它又随着国家的形成和帝国的建立而变得日益丰富。

围绕地中海盆地的城市并不是同时发展的。首先从东方涌来一股强大的文明浪潮，然后，它向西方扩展。在这些巨大文明之间建立起前后的承继关系。这样，在欧洲，便出现了不同时期的重叠现象。

本章将通过4000年的历史，向读者展示建筑——从美索不达米亚—埃及巨型建筑物到希腊高雅的柱廊——所经历的演变。

罗马承继了这一份遗产，即以宏伟、特大为核心组织起来的比例关系。与此同时，表达性的艺术——绘画和雕刻也经历了同样的演变。艺术家发明了愈来愈灵活巧妙、生动活泼的形式，一点一点地从平面趋向小的起伏。在东方和西方文明之间，自始至终都产生着对立。碰撞有时会表现得十分强烈和突然。不过，西方从未中止过从对方的影响中获益。



埃及塞加拉名胜

占地15公顷，聚集了国王为达到永恒而进行仪式庆典的所有楼房、院落。

紧靠赛德节大院西墙，满是神庙的这一建筑体现了埃及的划分情况。远景上的杰塞尔金字塔升起在6个台阶之上，高达60米。它那巨大台阶的形象令人想到太阳喷薄而出时的山冈。

第一章

美索不达米亚和埃及艺术

在公元前10000年到公元前5000年，即远古时代结束之时，狩猎人和游牧人进入了农业时代。最初尚为半游牧的耕种者慢慢地定居在一块确定的土地上，这时便出现了村庄。很快，又出现了城市，即城邦。再往后便是王朝。所形成的这些群体都由一些首领、国王、牧师来领导，并且必须有一种分配耕地的组织。

于是，就像几何学家在田地中所做的那样，艺术家在一些平坦的墙面上，通过轮廓线来限制形象的大小，运用水平的或垂直的平面带进行分面，并找准对称轴。

类似的地理条件使得美索不达米亚和埃及王朝出现，它们给这二者造成一种延续25个世纪之久的鲜明的相似性。在这两个王国中，建筑都是越来越宏伟，体积越来越庞大，反映出对于强劲的追求。建筑永恒之所的需求带来的结果是要求体积效果、线的简洁和水平对于垂直的绝对优势。时时刻刻萦绕脑际的雄伟为埃及和美索不达米亚艺术指引着方向。不过，当前者主要是从宗教考虑，热衷于对神灵和死亡者的崇拜时，后者则主要是世俗的，转向歌颂君主的荣耀。

雕刻，特别是浮雕，获得巨大的发展。那些经常一成不变的构图与建筑物结合得完美无缺。雕刻家和画家不再为一小群人，即自己的部落服务，而是要在城邦中心，满足统治者的需求和欲望。这样，艺术家便被迫根据某些不变的范本去重复制作同样的场面。在这种工作条件下，艺术家始终都是一位佚名创作者。

城市化与王朝的诞生

在公元前10000年到公元前8000年之间，农业耕作者已经占据了近东地区。一些平面形状十分粗略的圆屋形成了小小的村落。在杰里科城* 的废墟中，考古学家们发现了一些更为讲究的建筑残余。它们呈塔状，内部有楼梯，年代为公元前8000年。

与此同时，其他的一些人群定居在尼罗河谷。地域的干燥使居民聚集于江河近旁，并灌溉盆地。埃及人住在尼罗河畔。这两个地区均位于一个被称为“肥沃的月牙”* 的地区顶端。

由于严格的组织，这些地区成为灿烂的城市文明中心。除了芦苇和黏土之外，缺乏原料的境遇迫使美索不达米亚的聚居点发展与周围地区的商业往来。于是，社会组织机构很早便被建立起来。

美索不达米亚的历史并未以直线方式发展，从公元前3000年开始，先后有好几个城邦国家或多或少地统治着相当大的一块地域。一些十分重要的王朝不时诞生。埃及则



苏美尔艺术。

大理石雕像，马里国王伊图尔-沙马冈。

“祈祷”姿势。

公元前3000年。

叙利亚大马士革博物馆。

与此相反，它很早便在南方王子们征服了北

部诸国之时形成了一个广阔的整体。这些君主取名为“法老”，在生前与死后都是名副其实的神仙。尽管有些权力之争，但国家在将近2500年的一个漫长时期中始终保持着统一。这个时期始于约公元前3000年的第一王朝，直至约公元前600年的年代较近的第二十五王朝。

在美索不达米亚这一“两河之间”的地区，苏美尔人建立起了王朝。他们建造了乌鲁克城（约公元前3700～公元前3300年）。一些新的文明的发源地在苏美尔地区发展起来，如古迪亚* 统治的拉格什以及乌尔。


杰里科的一座塔和围墙工事。

公元前8000年，约旦。

起源和文化各不相同的人群的到来导致了一些尚属稳定的新王朝。牧师在这些国家中拥有巨大权力，他们通过分析天象，解释着天神的意旨。这便促进了天文学和数学的发展，苏美尔便是数学的摇篮。苏美尔人的霸权在公元前2345年到公元前2150年间被阿卡德人中断，在公元前1894年到公元前1595年间又被巴比伦人中断。然后，从公元前900年起，亚述人又继之而起。最后，波斯建立了庞大的帝国，从地中海直至印度河，囊括了整个美索不达米亚。

埃及与美索不达米亚的接触

美索不达米亚和埃及这两个文明的发展齐头并进。行政管理显示出其重要性，并很快便有利于文字的使用。君主们拥有国家所有的资源以及使用资源的手段。学者和书记官们设计出许多巨大的项目。运河上的航船很容易地解决了材料运输的问

题。系统地使用奴隶——这种无限制的、廉价的、可在战争时更新的劳动力使许多宏伟建筑得以落成。

随着人在历史中的前进，战争的或和平的接触变得日益频繁起来，国家间的联系也愈来愈密切。在新王国时期，法老图特莫西斯三世发动了一次直抵幼发拉底河的远征。他设置了一些埃及总督，控制了重要职位。埃及式的生活，对于奢华的喜好，都成为地方贵族竞相效仿的典范。过了一段时间，埃及却又被亚述人占领，孟菲斯和底比斯遭到毁灭（公元前660年）。

在公元前4世纪中叶，征服者亚历山大大帝粉碎了波斯大军，随后进入埃及，并于公元前332年建起了亚历山大城。希腊艺术渐渐地深入埃及，亚历山大城得到巨大发展，这一时期也被命名为“希腊化”时期。



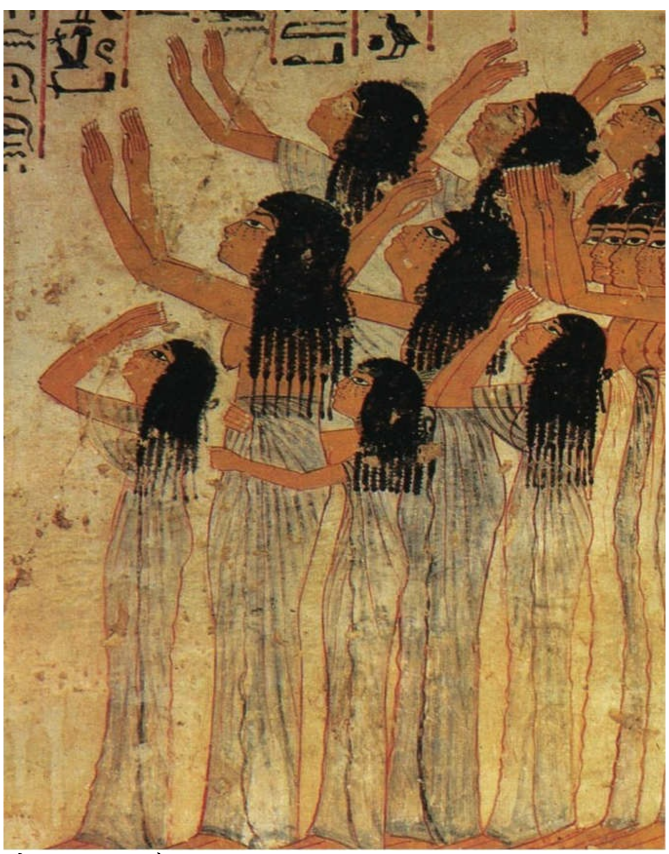
公元前2150年的闪长岩雕像。



图坦哈蒙陵，十八王朝。

狩猎匣，国王射杀亚洲人的局部。开罗埃及博物馆。

以永恒为目的的艺术



底比斯，贵人谷。

在3000多年中，埃及艺术表现出一些鲜明的常态。它的一切创作都有一个以崇拜死者为核心的宗教目的。而美索不达米亚则不然，它感兴趣的首先是君王在尘世上的荣耀，就像拉格什的统治者古迪亚的系列雕像（公元前3000年）所显示的那样。不管是在埃及还是在美索不达米亚，建筑物都规模宏伟，反映出一种为永恒而进行建造的愿望。在埃及的金字塔　和美索不达米亚的塔庙上，都可以看到同样的建筑结构。最古老的金字塔——塞加拉的杰塞尔金字塔就带有许多

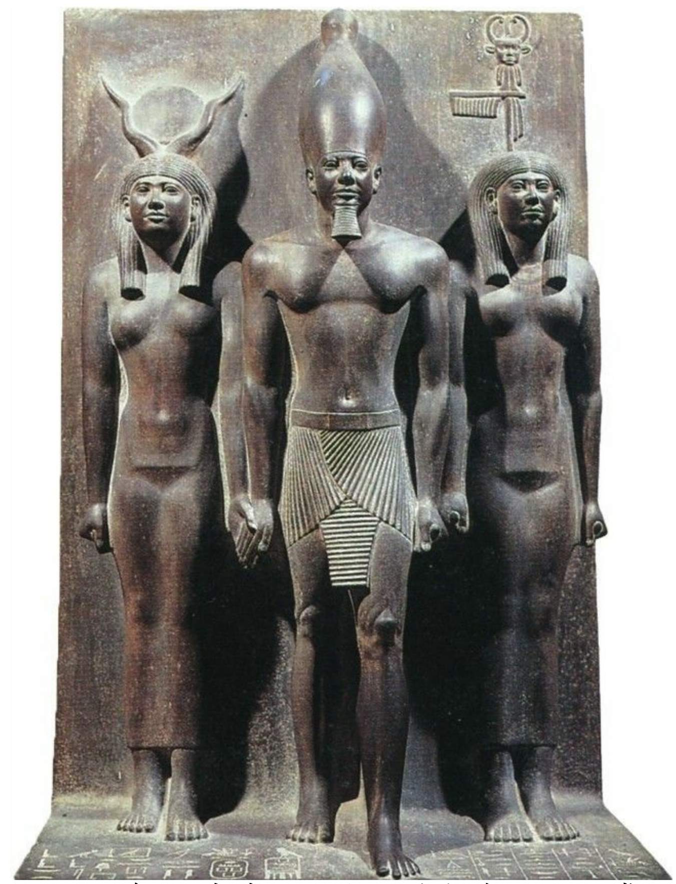
切克·埃尔·古纳赫墓。公元前1370年的拉莫斯墓地。墓室墙壁，仪仗最前头的哭泣者局部。

与塔庙相似的台阶。金字塔保证给法老的木乃伊以死后的永恒，它被设计为一座不可侵犯的陵墓，似乎是永远也摧毁不了的。相反，在塔庙内部可以说什么也没有，它只是用来作为祭坛的巨大依托物。

埃及的建筑主要是宗教性的。它涉及两个大类：坟墓和神庙。黏土坯是建筑所使用的首选材料。公元前2660年左右，建筑师伊姆霍特普 第一次使用石头来建造萨基拉城约塞尔王的陵墓，他因此而成为石砌建筑的“发明者”。此时，人们尚无灰浆，靠的是将大块石头堆砌在一起来实现这样伟大的工程。

埃及坟墓：马斯塔巴和金字塔

埃及人想要保存死者遗体，使其免于毁坏，于是，便出现了对死者形象的雕刻复制，用它来接收灵魂。人们把木乃伊和蕴含死者灵魂的雕像放置在一座马斯塔巴金字塔中。它呈梯面体，建在死者安眠的厅室之上，在葬礼之后，由一道被填满的井与墓室相连。继马斯塔巴之后的是台阶式金字塔，例如斯奈夫鲁王的金字塔。然后，从第四王朝（公元前2575～公元前2464年）开始，出现了壁面平坦的金字塔。其中最重要者是位于开罗旁边吉萨的库夫王金字塔（147米高）、海夫拉王金字塔和曼卡拉王金字塔。



三人组雕： 米克利诺斯、哈托尔和一位带有迪奥波利斯省徽的女神。片岩，来自吉泽。古王国一第四王朝。埃及，开罗。

另外，还有一些地宫，即在岩壁上挖掘

的地下墓室。中王国时，在底比斯西面国王谷中便有这样的建筑。在陵墓的墙壁上，王宫艺术工作室的画家、雕刻家们与牧师的宗教活动密切配合，用物质来实现法老的神奇力量，并保证他个人独有的永恒。一种一成不变的、使国王于死后仍在生活的程式赋予被画或被雕的人物以绝对的正面律和平板的庄严*　。在浮雕上和绘画中，艺术家们让理想化的肖像待在神圣、高贵的姿态之中。人物是被画家从各种不同的视角上画出来的：一方面，骨盆和头部是正侧面的，另一方面，双目和双肩是全正面的。只是在新王国的坟墓中才表现出某种自发的自然主义来。

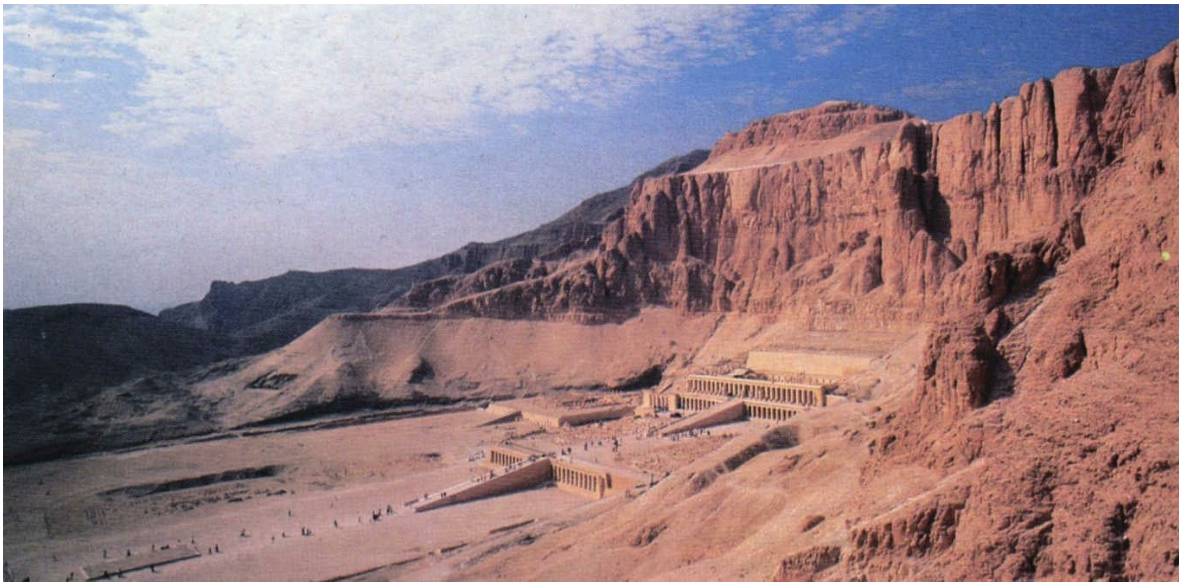
埃及的神庙

建筑的另一大类型——神庙在新王国时达到尽善尽美（见作品分析）。在圣中之圣处安置了雕像，神将进入其中，就像在凯尔奈克和卢克索*　那样。这些庙宇的外表均庞大威严。



埃及，卢克索的阿蒙神庙。

阿美诺菲斯三世列柱院带植物形巨柱的多柱厅。



哈特谢布斯特女王在德尔—埃尔巴哈里的祭葬殿（十八王朝）。
一长列大门的中心有巨大的坡道入口，三层平台和它们一起，与高大的悬崖进行交谈。
整个建筑成为与自然景致结合的典范。

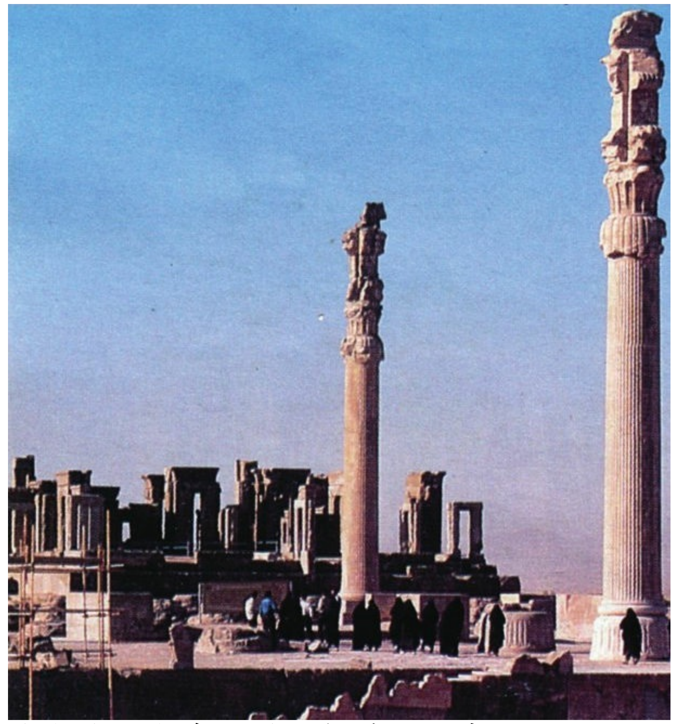
凯尔奈克阿蒙——瑞神庙的多柱式大厅有103米长，52米宽，234根立柱支撑着23米高的屋顶。围绕庙宇的神圣范围除了神殿之外，还包括与祭拜和教会日常活动有关的所有附属房屋。最重要的神庙往往由于每位法老都要增添新的多柱式大厅、院子和塔门而失去原来的整体感。其中某些神庙是在山里挖掘的，正面由一个岩石上凿出的塔门和一些巨大的雕像组成，这些像放在大门入口的两旁，就像阿布—森拜尔庙那样。

在坟墓近旁建筑的祭葬殿，例如塞加拉和吉萨神庙，为的是造就对神化的君主的崇拜。最杰出的一座是位于德尔—埃尔巴哈里的哈特谢布斯特女王祭葬殿* 。它的建筑技术、比例、体积的明快都始终作为漫长的埃及历史中极为稳定的因素。这种持续性显示出循环出现的时间观念，由于它是重复的，因此它不是变化的载体。

美索不达米亚城市的发展：建筑与雕刻

在美索不达米亚城市，为数众多的房屋都是用土坯砖砌成或用黏土构筑的，里

面掺有剁碎的稻草。时至今日，只留下了一些痕迹。它们的布局始终是相互之间成序列的。乌鲁克城显示出有事先的规划。它仍然是城市，但已不再是居民住房的堆积。从公元前3000年起，建筑家们便设计出一种新型房屋——宫殿。在这种可以建成各种形式的建筑物里，我们永远可以辨别出王座所在的殿堂来。它位于两个院落之间，宫院被一些有具体用途的房屋群所围绕。办公室和工作室分布在第一个院子的周围，私人的套房则围绕第二个院落。



波斯波利斯宫殿的阿帕达纳王朝。

在波斯波利斯，宫殿结构使用石材超过其他任何地方：立柱，门窗框，入口楼梯。

波斯人是在人造平台上建起巨大宫殿的。在中心的是由于巨柱林立而令人难忘的主殿“阿帕达纳”或王座所在的大殿。风格化了的雕刻以一种重复的节奏装饰着所有的立面。

在美索不达米亚，苏美尔雕刻给人以硬直的静感。从数量巨大的男女神祇、国王显贵有时是普通百姓的雕像中散发出一种压迫感和恐惧感。“祈祷像”始终是最具特点的雕刻种类。这种祈祷的人物把双手放在胸脯上，保持着固定的姿势。他的双目被夸张成大大的，用黑柏油画上了眼圈，似乎在望向视平线之外。雕像有时形成群组，使我们分辨不出哪是各路神仙，哪是凡夫俗子，哪是帝王，哪是侍从。在巴比伦人的王宫中，绘画描写了极其现实的场面，如国王穿衣的情景。亚述人则用雕刻来美化他们的宫殿。浮雕歌颂着国王的光荣，上面有巨大的、长着人脸的五足带翅公牛。国王的面孔蓄有很长的长方形胡须，呈有规律的卷起状。衣袍的做工非常精美。雕出的场面表现了宫廷生活（接待或致意）、打猎或战争。其真实感令人

惊讶不已。我们在库尔萨巴德的萨尔贡二世宫殿浮雕* 中可以看到这样的情景。



美索不达米亚，库尔萨巴德，萨尔贡二世宫

手持山羊和罂粟果的两位祭司。

埃德夫的霍鲁斯神庙

（公元前3世纪到公元前2世纪）

宇宙的象征和逐步导向神的世界

埃及神庙的布局用一种完善的秩序给人以世界观的准确形象。

●围墙，土坯墙，以其起伏让人想到世界在创世纪之前的液体状态。

●神庙更高的层面以石块筑成，表现浮出水面的坚实的世界。

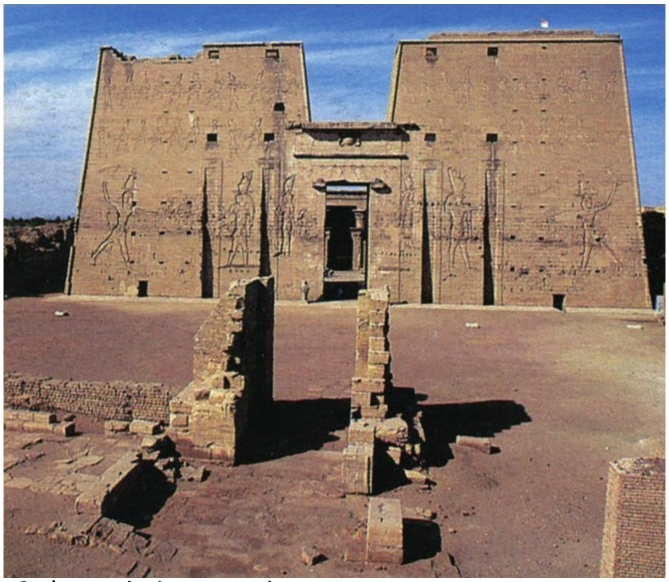
●塔门入口象征着伊希丝和内芙蒂丝这两位把太阳碟子举到空中的女神。

●两座方尖碑使人想到两位女神头上的角，这些角支撑着太阳。

多柱厅：

地面表现碎裂的土地。天花板则是用金色画在蓝背景上，表现天空群星灿烂。

在额枋上面，巨大的神鸟张开翅膀，保护着通向天空的道路；在最高的立柱柱头上的荷花是张开的。最低的立柱柱头上的荷花则是关闭的，因为它接受不到阳光的照耀。这个大厅表现植物得到肥沃土地的养育和太阳所赋予的朝气蓬勃的力量。


霍鲁斯神庙入口塔门。

●圣中之圣：黑暗的领域，让太阳在夜晚得到休息。每间房子的墙壁都表现在该室中发生着的神圣的秘密。着色浮雕赋予建筑以生气。对于埃及人来说，形象具有现实价值；

●入口大厅：上帝迎着法老走去；

●祭祀厅：尼罗河的每个地区都为祭祀献上鲜花、水果和生活用品。法老以狩猎所得动物献祭；

●圣中之圣：所有的牧师带着圣舟组成行列。

从身体经历上看埃及神庙

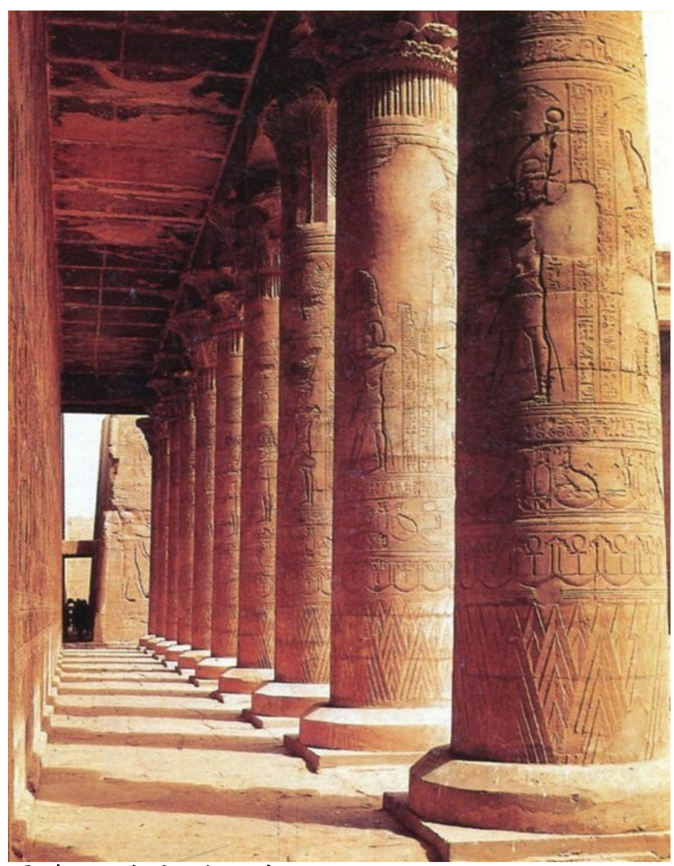
在深入神庙时，人在身体上经历了从外部世界到神的世界的过程。它是通过建筑设计安排的道路来进行的：

●根据太阳的运行取东西方向。

●人们经过一条由入口守护者斯芬克斯夹着的小道 到达神庙口。

●两座方尖碑　（整块石）将人的视线引向天穹。

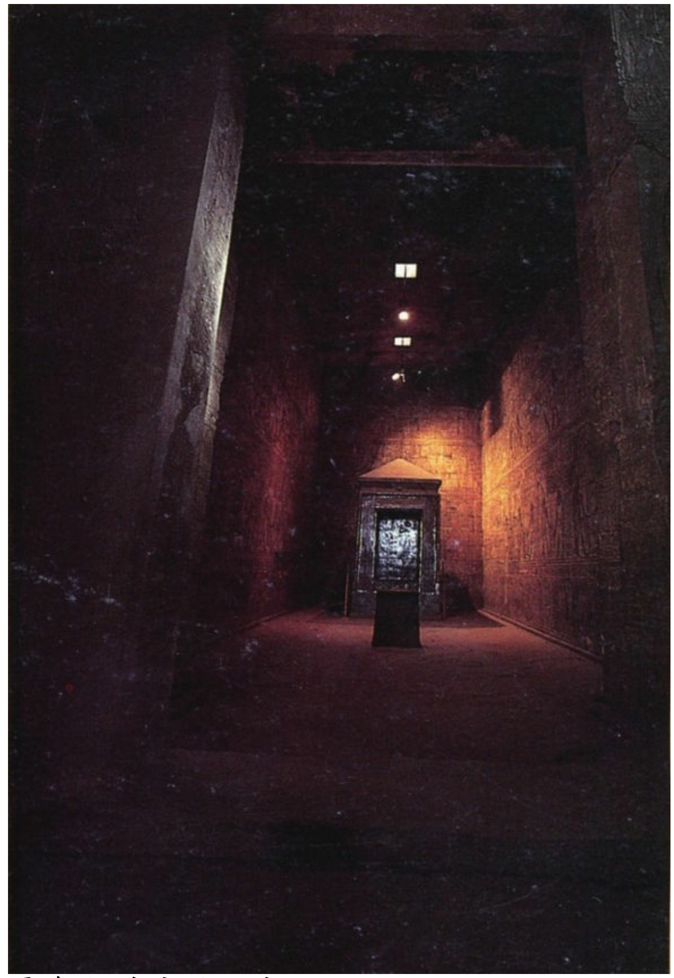
●塔门　构成神庙的入口，这是一道守


霍鲁斯神庙列柱廊。

护圣殿出入处的巨型门。

●由柱廊环绕的一个广阔的院子，只供信徒进入。

●通过十分和缓的上升，人们到达了多柱厅这个巨大的厅室。一组巨柱侵入这个巨型厅，它们支撑着极高的屋顶，石栏式开口使中央的通道被阳光照亮。


霍鲁斯神庙的圣中之圣。

●地面继续升高，通往关闭着的房间“圣中之圣”——神的所在地。神的雕像藏放在内堂。房间的高度逐步降低，黑暗变得愈来愈浓重。

评论

从佛教庙宇到基督教教堂，在各种宗教的神圣建筑中，都可以看到对于世界观的提示，它是通过分配建筑平面和建筑体积来做到这一点的。

三位女乐师，底比斯，纳赫特墓

（约公元前1420年）



纳赫特是图特莫西斯四世在位期间（公元前1425～公元前1408年）阿蒙神庙的书记官与天文学家。他的坟墓位于贵人谷底比斯大公墓中。

第十八王朝（公元前1580～公元前1314年）的私人地下坟墓非常简单，它呈现为一座或两座墓室，用浮雕，更经常的是用绘画装饰起来。纳赫特墓的绘画保持着一种超凡入圣的清新感。

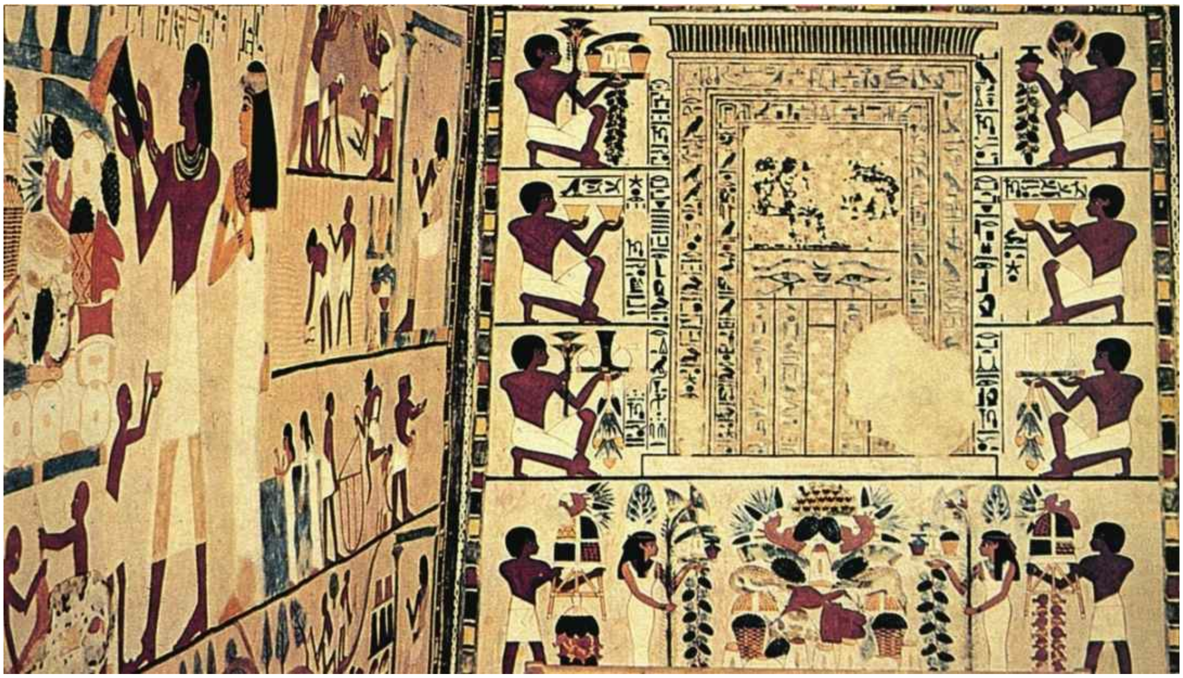
主题

艺术所表现的一切场面都在争先恐后地为盛宴所需的祭品做象征性准备：死者

可以取用食品以保证继续生活。这些场面如同连环画一样，按照合乎逻辑的秩序排列着。看画时要从下部看起，到上部结束。在一面表现农业劳动的墙壁上有：耕作、播种、收获、簸谷等。在另一面墙上，出现的是死者正在猎鸟和用渔叉在沼泽中捕鱼。在再现宴会的场面里，我们在各种不同组合的人物中，发现了这三位女乐师：一位在吹双笛，一位在奏诗琴，还有一位在弹竖琴。她们的头顶上都放着一个香奶角，宴会场面的所有参加者也都莫不如此。三个人的头都因姿势的不同和辫子的动态变化而显现出各自的表情。两位身着润湿长裙的姑娘衬出一位裸体舞女，她只在臀部戴了一条带子。一种惯例要求这些人物必须呈绝对正面律，即双肩为全正面，头为全侧，但眼为全正，骨盆为3/4侧面，下肢为全侧。为了表现出她的灵巧，舞女摆头向后看去，同时滑出轻快的舞步。

技巧

在粗糙不平的岩石墙面上，画家涂了几遍厚厚的泥浆。它是用黏土和稻草制成的，以便附着得牢固。然后，这层表面又接受了石膏和石粉组成的薄薄的涂层。画家在上面画了一些水平线，以分隔不同区域。在这些区域中，又根据传统的准则画了一些方格。这样，他便把每个人物放到自己安排的地方去，就像大英博物院保存的一块大板上显示出来的那样。在这样经营了位置之后，他便用浅灰色画上场面的背景。然后，用无阴影的、平涂上去的颜色绘出人物。埃及画家的色彩包括赭石、生赭、熟褐、石灰白、烟灰黑、从铜和钴的痕迹上刮下制作的绿和蓝。艺术家将在大自然中找到的这些颜色研成粉末，把它们用水和一点阿拉伯胶调和好，以便附着在板壁之上。这种技术很像我们现代的水粉画。



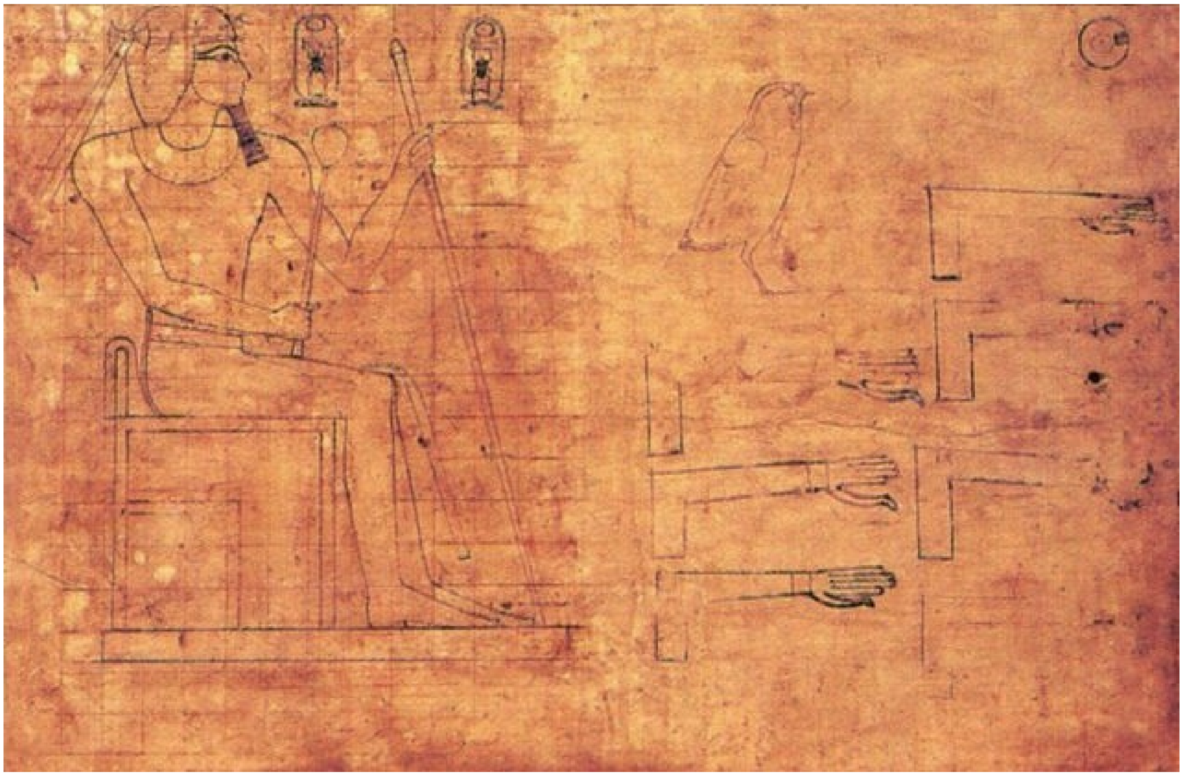
纳赫特墓内部，南壁。

约在十八王朝中叶，在表现某些场面的画上，画家涂上了保护层。由于老化，它会在人的肤色上造成一种赭石橘红的外表，就像在三位女乐师这组人物上看到的那样。

表达

埃及墓室画应该表现三个方面：人间的生活，为亡故者所举行的葬礼仪式，在人世之外的生活。

尽管这些主题都是一成不变的，但新王国的艺术家在大部分时间里证明了自己非同凡响。他们每人都根据自己特有的天分，找到一些绘画题材。并擅长从自己的宗教、装饰作用中解脱出来，表现为一种独立的艺术。这种绘画以艺术家的发明而令我们感动：这就是生动地组织空间和具有雅逸精妙的节奏。



木板上的绘图。



雅典卫城巨大入口处，山门。

右边是胜利雅典娜小神庙，中景上为巴底农神庙。

第二章

希腊艺术

希腊艺术指的是古希腊文明的艺术作品，不过，要想确定年代的界限，那是十分困难的。公元前2000年时，希腊世界（克里特岛和迈锡尼城）发展的艺术是希腊艺术不可缺少的一部分吗？事实上，这个问题始终受到质疑。不过，如果说它们尚不能被视为希腊艺术的最初表现，那么，米诺斯和迈锡尼艺术则肯定构成了它的起源。因此，把希腊艺术的诞生放在公元前9世纪左右几何时期的开始时是恰当的。希腊艺术在公元前5世纪古典时期达到鼎盛，成为程式，且一直延续到亚克兴角之战（公元前31年）。不过，现实也并不是那么严格精确的，因为在这个时期之后，不管是在西方的艺术之中，还是在东方的工艺制作中，希腊艺术都依然保持着巨大影响。希腊文化无与伦比的扩展便体现了这一影响的规模。



大希腊艺术

涡形装饰的阿普利亚双耳陶瓶，表现塔兰托节日时的舞蹈场面。

最初，它局限在爱琴海的有限区域之内，由于公元前8世纪和7世纪的殖民运动，希腊艺术一点点地扩展到地中海周围。随着亚历山大大帝在公元前4世纪末的征

服，希腊世界扩展到东方，直至印度边界。在南方，它则囊括了整个埃及，特别是辽阔的波斯帝国。不过，地理上的这种多样性带有深刻的政治区别。事实上，尽管所有希腊城邦在公元前5世纪的战争中同仇敌忾，在泛爱琴海的运动上保持统一，但它们却并无任何附属于某一群体的感情。然而，归根结底，多样化中也始终存在着一种文化的共性，它使我们今天可以谈论一种希腊艺术。

希腊诸城

希腊在地中海世界中占有中心地位，其景致大部分为连绵不断的群山。因此，海洋便是其交往的一种主要手段。公元前3000年（旧铜器时期），基克拉泽斯人 便有了艺术活动和在爱琴海的有限范围内的商业活动。

克里特 的伟力在公元前2000年时蓬勃发展，其他的小岛当时都只有消极作用。克里特的文化被称为“米诺斯 ”文化，其最辉煌的阶段是在公元前1700～公元前1450年之间。克里特人在地中海上握有名副其实的商业制海权。米诺斯社会是围绕巨大宫殿组织起来的，而宫殿的准确功用至今仍不得而知。

不过，在公元前1450年左右，克里特的宫殿被夷为平地，估计是由大陆而来的入侵所致。事实上，“迈锡尼文明” 此时已经出现在伯罗奔尼撒半岛，只不过要等到新铜器时期（公元前1400～前1200年）它方才达到鼎盛。迈锡尼社会等级极为森严，完全实行军事化，其赫赫声威在荷马史诗《伊利亚特》中有所描绘。迈锡尼人发展了一种B线性文字，今日已经破译。

“黑暗年代”



克雷苏斯王金章， 公元前7世纪。安纳托利亚王朝，吕底亚。《狮与牛》。



基克拉泽斯人的艺术
锡罗斯岛大理石雕刻偶像。

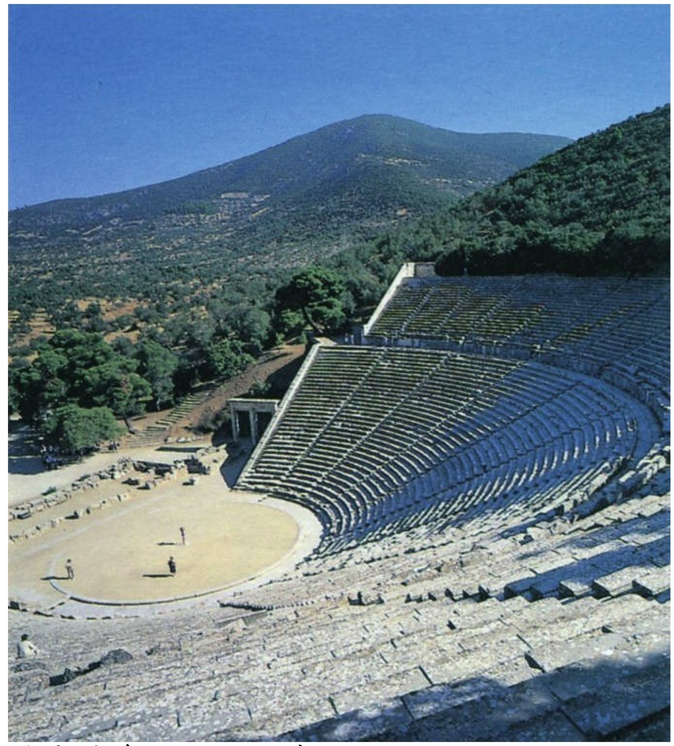
由于今日尚不知晓的原因（多利安人的入侵或自然灾害），迈锡尼文明在公元前12世纪时销声匿迹，地中海地区的平衡也随之崩溃 ，这便带来了文字和众多技术的消失。文明再次回到了令我们难以承认的更为原始的状态。

扩展与民主开端

公元前8世纪，人口的爆炸和经济危机驱使人们大批出走。逃亡者们分散在地中海盆地周围，因而组成了最早的希腊殖民地。到了公元前7世纪，货币制度的出现使经济复苏。这种制度使商人与匠人组成的一个新的资产者阶级丰盛富足，它因此提出了参与政治生活的要求。

公元前6世纪，出现了最早的“自然哲学家”，其最著名者之一便是希拉克略
。

公元前6世纪末，米堤亚之战使希腊和强大的波斯帝国成为交战双方，公元前480年战争结束，希腊诸城在雅典率领之下获得胜利，它奠定了雅典霸权 。公元前470年，这一霸权又通过建立提洛同盟而得到加强。公元前5世纪初，某些民众首领的平均主义行为导致雅典出现了民主。于是，所有的公民都参与政治生活。不过，这种民主是颇为有限的，因为一大部分人民（妇女、奴隶、外侨）都没有获得公民称号的权利。雅典是公元前5世纪的文化中心。波里克利 ——这一位雅典政治家把城邦的财富用于实现伟大的、威名远扬的工程。



埃皮达鲁斯，伯罗奔尼撒。

小波利克莱特建造的剧场。公元前4世纪。

宗教乃是使社会凝聚在一起的水泥。事实上，通过它所涉及的一切传统（节目、体育比赛、戏剧），它的确把所有的公民团结到一种属于同一社会的感情之中。

在公元前5世纪末，伯罗奔尼撒战争将雅典与寡头政治的斯巴达敌对起来。这一政治争端造成希腊城邦的财富枯竭，实力削弱，稳定遭受破坏，且引起了宗教的危机 。许许多多的智者于是受到作为辩证法起源的智者派 新理论的影响。经验论的感觉论哲学导致了对古希腊宗教信仰的批评。粉碎宗教戒律令掌权者感到极大威胁，公元前399年，哲学家苏格拉底 作为替罪羊，以不尊重宗教罪被判处死刑。

希腊化

从公元前359年起，马其顿国王菲利浦二世开始觊觎希腊世界。在他的进攻之下，已经不堪一击的诸城邦纷纷弃甲投降。它们被聚集到马其顿王国监护的“科林斯同盟”之中。事实上，希腊各城邦保留了经济和政治上的主权，但处在马其顿王朝的军事领导之下，城邦的组织并未改变。菲利浦二世之子亚历山大大帝 * 将其王国的边界一直推进到印度。公元前323年，他英年早逝，他的将领们（继承者）便争夺起王位来了。在公元前3世纪到来之际，他们建立了三个巨大的王国：统治东方的塞琉西 王朝，在埃及的托勒密 王朝（拉吉德）和在马其顿的安提柯 王朝。不过，公元前3世纪亦是进展神速的罗马征服的开始。爱琴文化的最后一个堡垒是埃及的托勒密，它在亚克兴角战役（公元前31年）时，与奥古斯都·屋大维对阵，终于败亡。到了这个时期，我们便可以认为希腊世界在整体上已经成为了罗马的一省。



亚历山大大帝像

雷奥夏尔斯于公元前330年左右所做。大理石。雅典卫城博物馆。

追求完美的艺术

直到20世纪初，希腊艺术的根源仍旧是个秘密，因为在希腊未曾找到任何石器时代的遗迹。现在，我们已经知道希腊艺术的诞生是从好几个占据地中海东部盆

地、相互对抗的文明之中汲取营养的结果。

基克拉泽斯艺术

基克拉泽斯艺术　为希腊世界提供了最古老的证明。在旧铜器时代，基克拉泽斯人制造了大量的陶器和铜器，然而他们最美的艺术表现无疑是基克拉泽斯《偶像》。这一大理石小雕像表现出极为风格化的人物。在简单的外表下，它的制作符合于极严格的比例。而该比例则造就了这种无与伦比的匀称。尽管历史学家们众说纷纭，但我们仍无法知道偶像的确切意义。在公元前200年结束之时，这一制作走向衰败。

米诺斯艺术

与公元前1800年左右克里特实力上升相应的是它建造的首批宫殿　，其中便有克诺索斯宫　*　和马利亚宫　。这些宫殿由众多连贯的宫室环绕的长方形院落、成行的走廊和豪华壮丽的门扉组成，极受东方典范的启发。在被野蛮摧毁之后，公元前16世纪，人们在遗址原处重新建造了克里特第二宫殿，它的平面与原先相似，墙上满是色彩鲜艳的珍贵壁画。画面通过宗教主题或花卉，表达出生活的欢乐和自发奔放的激情。带色的陶器亦取自然主义的轻松愉悦主题，在艺术表现中尤其喜爱海洋的成分。此时制作的木头、金属和象牙的小器具数不胜数。此外，克里特人还以制作极其漂亮的首饰和金



克里特岛。克诺索斯宫。

带廊的大楼梯，有优美的明暗效果。

银器见长。

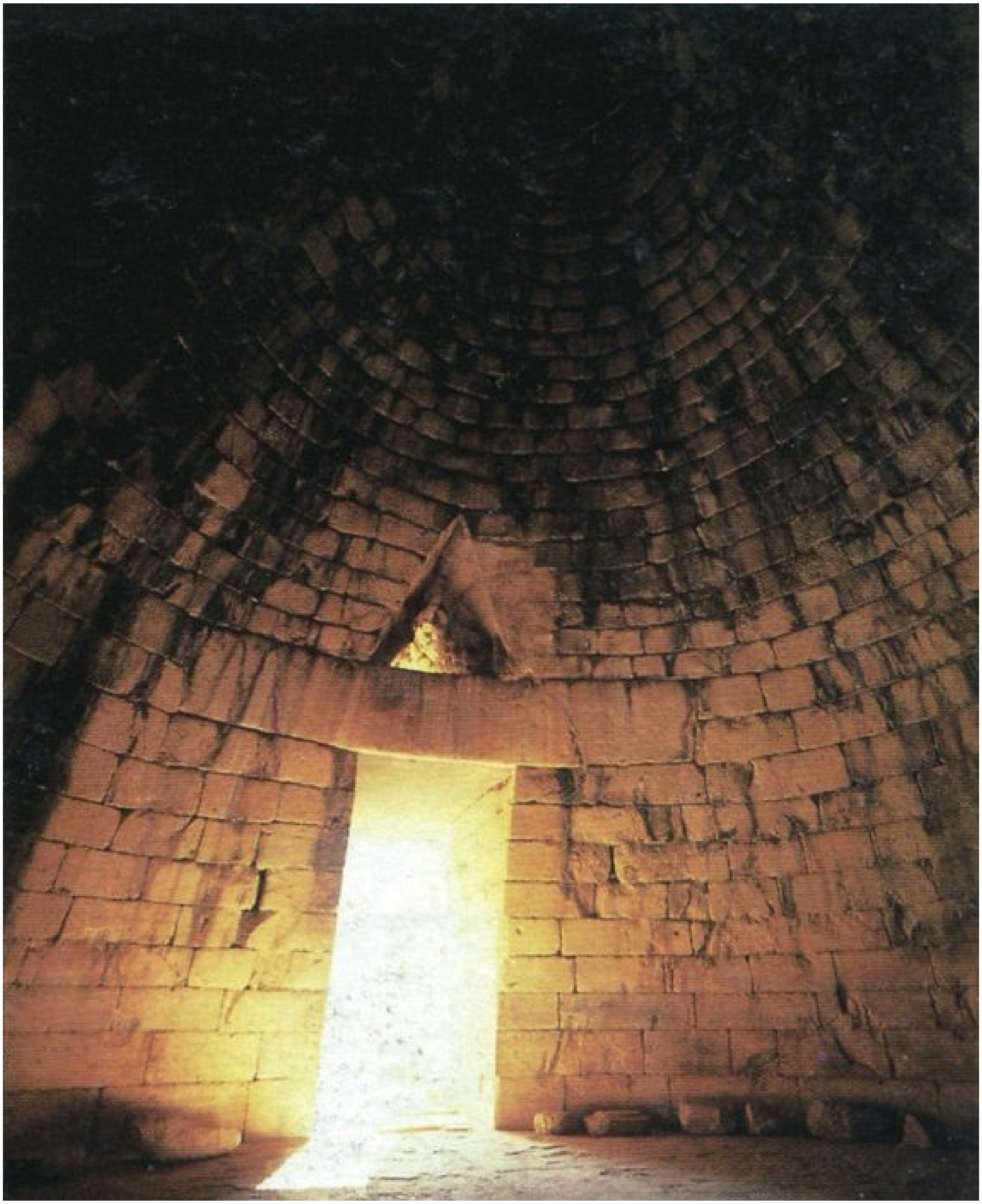
迈锡尼艺术

当米诺斯文明光芒四射之时，公元前16世纪的迈锡尼建造了两座可能是王家的陵墓。在相对贫穷的环境中，它们的奢侈豪华令人惊异。这两座墓中有一些珍贵的金属物品（项链、杯、罐、阔绰的武器等），其中许多来自欧洲各地。它们饰有一些蓄意的强暴场面，美化着土著的艺术创造，风格几乎近于野蛮而又精美之极的阿伽门农金面具* 就是如此。从公元前1400年左右开始，迈锡尼在克里特垮台之后，建造了强大的防御城堡 ，其外形与克里特慷慨大度地朝大自然开放的风格形成鲜明对比。它们的墙壁都用巨大的石块砌成。这些石头的尺寸是如此惊人，以至于传说只有独眼巨人才能搬动它们。这种建筑也因此得到“独眼巨人式”之名。在堡垒内部，宫殿的尺寸都很小。主要的房间的建造都遵循了后来作为希腊建筑基础的正厅原则。在迈锡尼，我们也找到了“糖面包型”的墓室，它是极为完善的技术成就，以宏伟而著称。迈锡尼人还发展了原始、独特的小物件制作，它们一般都带有φψT字母（音为PHI，PSI，TZU）的形状。



迈锡尼艺术。

公元前16世纪。阿伽门农金面具，出自迈锡尼5号墓。雅典国家博物馆。



迈锡尼。阿特柔斯宝库， 公元前14世纪。带穹顶的内景。

迈锡尼文明的消亡带来了其技术成就的丧失和艺术品生产的巨大削减。

陶器的发展

几何风格



几何风格。

公元前4世纪的双耳瓮，（高1.23米）出自迪皮隆公墓。

在公元前11世纪时，重新出现了陶器的生产，它们的装饰十分原始。从公元前9世纪起，它产生了飞跃：罐子上装饰了几何图样，并且丰富无比。在公元前850年左右，对于人物的表现亦重新出现，它与几何装饰结合得天衣无缝，其风格化程度已到了抽象的边缘。逐步地，在罐子表面，具象的场面变得越来越重要。从公元前8世纪起，几何纹样消失，代之而起的是更加强烈的对现实主义的爱好。

东方风格

公元前7世纪，艺术从东方传来的影响中受益，变得更加丰富。艺术家们与东方的接触也愈来愈密切。在“东方化时期”，带色陶器装饰上的动物形象精彩至极 ；描绘性场面被史诗或神话主题 所替代。科林斯和雅典成为公元前7世纪的两大陶器中心。

艺术家几乎毫无例外地集中表现人的形象，从此，在带色陶器上，只有中心人物的周围才可能出现带有含义的装饰成分。在黑绘技术之后，新发明的“红绘” 技术在公元前530年左右取代了“黑绘” ，使艺术家在图样的精确和现实主义的把握上走得更远了。

大型雕像和石头建筑的出现

雕像集中在两种具体类型上：表现裸体年轻男子（Kouros*　）和着衣的年轻姑娘（Koré）。他们是一切希腊雕像创作的出发点。

这些石像一如以往时代，都是上颜色的。古风期的雕刻家在埃及雕像上找到了范例，于是男雕像采取了庄严呆板的姿势。雕刻家简略地、不很精确地标出解剖的某些细部。女像也都是僵直地待在简单的袍裙之中，身体的体积感很难反映出来。对于发型的装饰处理是这种雕像的特征。

不过，在公元前500年左右，形象渐渐地生动起来。造型更加写实。至于年轻姑娘，这时她们被雕成穿着轻飘透明的服装，显露出女性美来。

神庙，这个一切考虑所关注的对象也逐渐地使用石材了。这种建筑不需要泥浆，各个部分都通过铁钩连接在一起，或者干脆就是堆积而成的。



古风期艺术。

出自阿纳维索斯的克鲁瓦索斯墓地的青年男子雕像，公元前525年左右。帕罗斯大理石。



帕埃斯图姆城。

赫拉神庙，亦称“帕西利克”。公元前6世纪。

神庙起初只是带有一个大门的正厅，在公元前6世纪时，它逐渐演变成为带有三个部分的建筑。

它包括一个一般分为三条甬道的大厅 ，用于安置被崇拜的雕像。在它的前面有一个前厅 ，并在相反方向上建有后殿 。

当一座神庙由一圈立柱围绕四周时，它被称为“立柱式” ；当立柱排列成好几行时，它被称为“多柱式” 。

另外，也是在公元前6世纪确定了两种建筑的形式* ：“多利亚式” 在希腊大

陆（公元前11世纪遭到多利安人入侵）上传播，“伊奥尼亚式” 则在各个岛屿上和小亚细亚沿岸（伊奥尼亚）发展。

多利亚神庙* 非常厚重，体积适中。它对基础的要求极为严格，给予结构以远远超过装饰的优先地位。它的外部装饰使用一些木头的成分替代石头。

伊奥尼亚式给人以修长的外表，有意地强调装饰成分。在小亚细亚，受到东方影响而建造出来的巨型宫殿闻名遐迩。岛屿上的建筑规模则要小得多。遗憾的是，公元前6世纪的伊奥尼亚其广泛的艺术创造只有极少数保存至今。

最初的古典艺术

多利亚式占据了建筑创造方面的统治地位，建筑家们悉心研究着建筑的结构问题，力求使它尽善尽美。他们探索出一种办法，可以使视感效果上的变形得到缓和。他们还制定了量度标准 ，使建筑达到完善和谐。这一量度是以立柱的平均直径来确定的，于是，神庙的每个部分都以这个模数来进行计算。从公元前447年开始建筑的巴底农神庙标志着这一古典建筑的顶峰。 由于采用了独具特点的解决办法，将多利亚式与伊奥尼亚式的大量成分混在一起，它成为该世纪后半叶一切建筑创造的典范。

另一方面，建筑家们冲破了古风期程式的束缚，赋予雕像以最大限度的生活气息：动态 。铜雕在普及之中，对于已失传的带蜡铸造技术的重新纯熟运用使作品愈加轻松灵巧。只可惜的是，在后来的时代里，几乎所有的这些铜雕作品都被熔为铜水。仅剩下罗马的大理石临摹品（或多或少地忠于原作）或古人的记载还能在今天证明着古代的这一伟大成就。公元前5世纪初的雕像被冠以“严肃风格” 之名，原因是雕像面部都具有神情高贵庄严的特点。在该世纪中叶，这一风格不被察觉地向

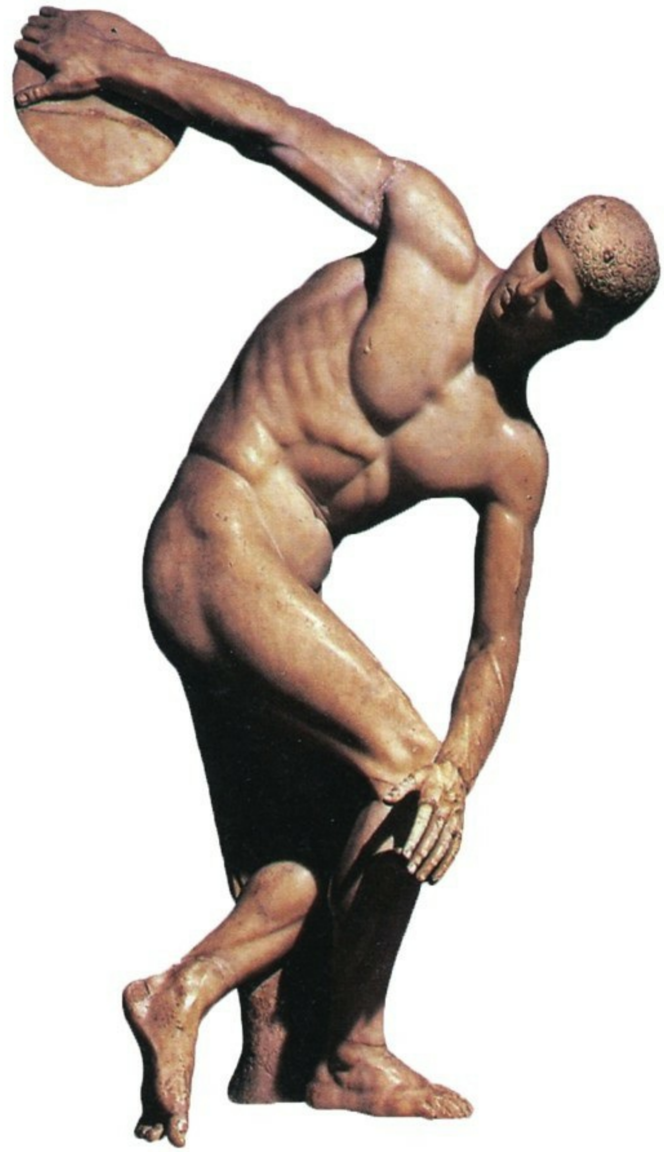
着最初的古典主义演变



菲底亚斯

巴底隆神庙东檐浮雕带（局部）。雅典人的仪仗。公元前445～前438年。

着。该世纪的三大雕刻家：米隆 、波留克列特斯 和菲底亚斯 便是它的具体代表。古典主义试图重新组成一个理想的人，使他既富有智慧，又表现出和谐，具有尽善尽美的现实感觉。米隆以其大名鼎鼎的《掷铁饼者》* （约公元前450年）发展了体态律动的原则，通过雕塑成功地将一连串的几个动作综合概括在一起。波留克列特斯则探索着运动员休息时的身体问题，提出了人体应是头长7倍的理想比例。他通过《束发的运动员》、《荷矛者》制定了一个身体轻重匀称的关系标准，堪称所有古典雕像的楷模。菲底亚斯最精彩之作是巴底农神庙檐壁饰带 * 。在极有个性的极浅的浮雕上，他通过均衡稳定的构图和沉着冷静的运动感表达出最理想、最神圣的希腊精神。



米隆《掷铁饼者》复制品。

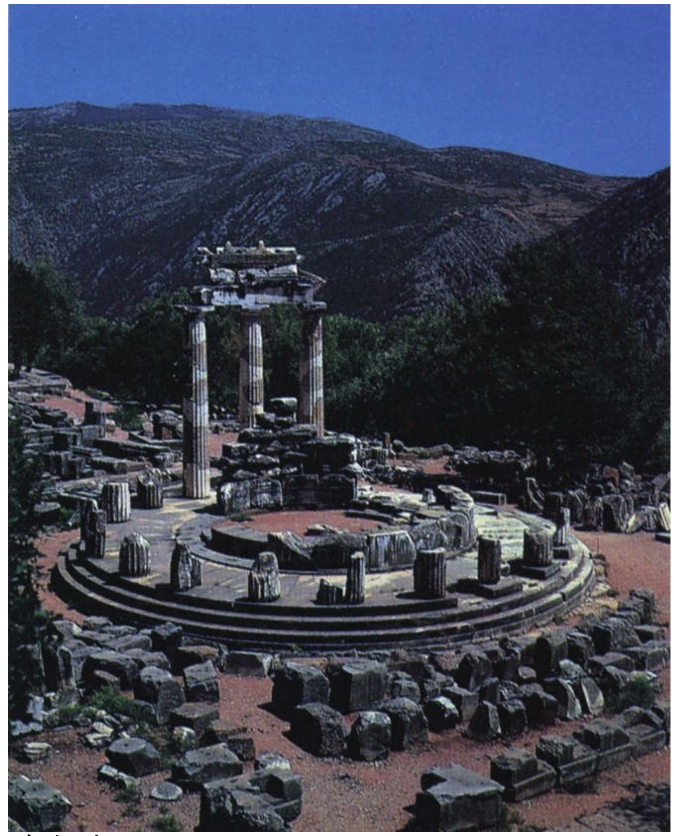
出自埃斯基利诺山上的帕隆巴洛别墅，根据公元前450年左右的米隆原作复制。

通过波利纳的描述和极为稀少的几个具体见证，我们知道在古典时期绘画亦有

巨大发展。画家们以最佳地反映现实为方向，并力求达到逼真。

古典艺术的第二期

公元前4世纪是一个过渡时期，它宣告着希腊化艺术的形成。在建筑方面，发展着一种新装饰趣味，但同时仍保持着对于比例关系的要求。科林斯式 成为在建筑物中出现的第三种样式，型式的混合在这时变得日益频繁。这时为了宗教而创造出一种新型的圆形小神庙* ，其准确功用尚难以得知。在同一时期，宏伟的陵墓又重新出现，最为经常的形式是在岩石中间建造，带有极为讲究的表面。



德尔斐。

雅典娜神庙的圆形建筑。公元前4世纪。

雕塑抛弃了古典主义初期几乎是冷漠的神圣感，带上了充沛的感情。一种欣赏肉感的时尚发展起来，人们尤其喜欢弯曲、优雅的形状，女人体受到赞美和推崇。在该世纪中叶，雕刻家普拉克西特列斯完成了第一尊女裸体雕像 ：《尼多斯的阿芙洛狄忒》* 。为此，这位雕刻大师重新回到大理石上，因为它的纹路更为光滑、细腻，具有油质感觉。与此相反的是冒出一种更为现实主义和焦虑不安的倾向，它预示着希腊化的艺术。这时，还出现了与最初的古典文化精神丝毫不符的肖像雕刻 。这一流派的驾驭者是亚历山大宫廷的肖像高手利西波斯 。这位雕刻大师对波留克列特斯的“标准”进行了重新思考，建立了新的比例关系：身高8倍于头长，因此创造出更为修长的雕塑。

公元前5世纪看到了带色陶器的衰落。不过，巨型绘画却到了它的黄金时代，装饰着马其顿国王菲利浦陵墓的壁画（公元前330年）充分证明了这一点。

希腊化艺术

希腊化时期看到大量新城市的出现和民用石材建筑的开始 。支配着城市规划建设的仍然是对称和理性的原则。不过，建筑家首先关注的还是要使建筑物符合地势和环境风貌。在这个方面，剧院是最好不过的例子，因为它们都建在丘陵的腰部，与斜坡巧妙地结合在一起。在城市中，体育馆，行政、文化机构，以及私人住宅，到处都在使用石材。各种各样的大门使城市环境充满节奏，丰富优美。这时，每一幢建筑都成为精美艺术要求的对象，而在此之前，这乃是宗教建筑独享的。这种希腊化城市建设最美的代表无疑是帕加马卫城。在建筑结构方面也在发生变化。丰盛奢华的浓郁趣味与古典的严谨庄重截然不同。一切成分都从建筑价值转向了对日益增长的装饰方面的考虑。

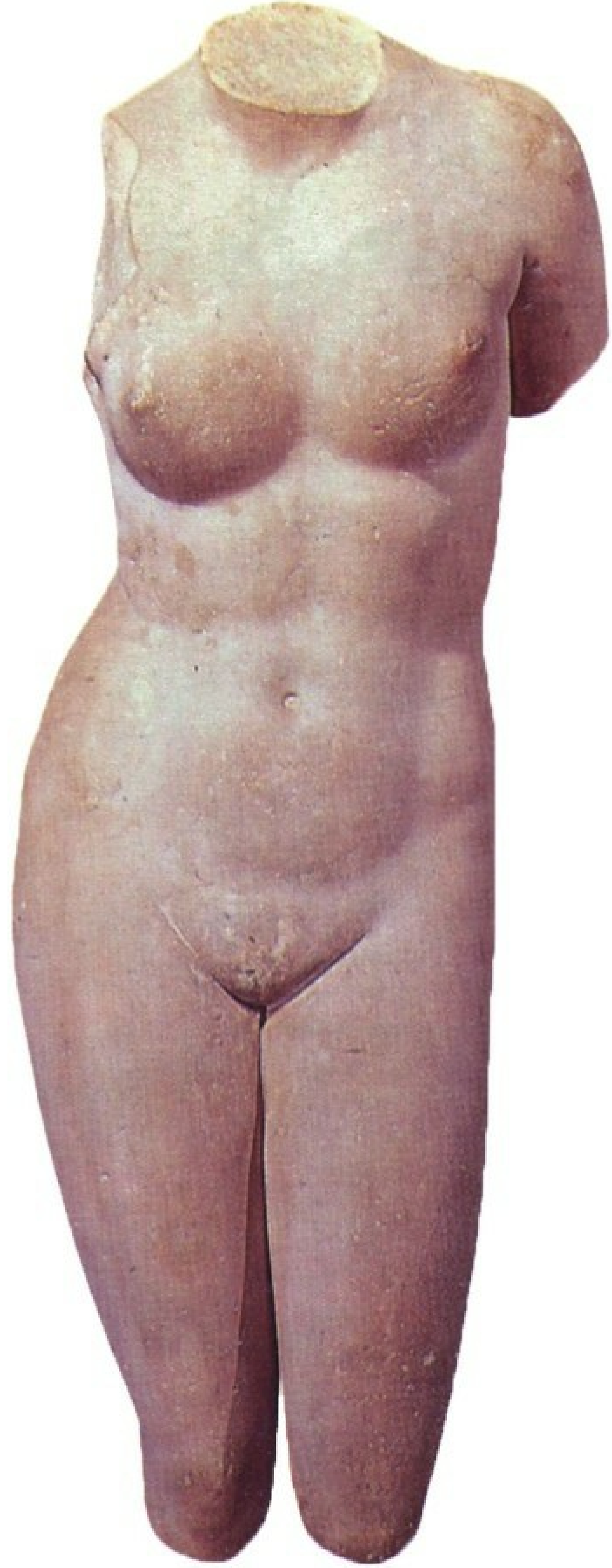
希腊化的雕塑也提供了与古典精神迥异的感觉。在公元前3世纪上半叶，雕刻家们对研究儿童以及女性雕塑产生了新的兴趣，从中出品了众多裸体的或披布的维纳斯和阿芙洛狄忒。不过，该世纪末又出现了一种新的表现主义倾向 。它热衷于刻画肌肉的紧张，姿态夸张，选择战斗或痛苦作为主题。这种风格统治了希腊化雕塑。这时的建筑装饰采用了极高浮雕的处理手法，表现出与雕塑相同的特点。此外，肖像雕刻艺术成就也日益辉煌，它的服务对象是希腊化王朝的统治者和新的罗马入侵者。

庞贝城的壁画 把希腊化时期的伟大希腊绘画反映得淋漓尽致。画家熟练地驾驭了三度空间的表现。他们喜爱逼真感，并在描绘不带人物的建筑环境时，尤其把这种技法发扬光大。

希腊艺术在罗马的征服之下消失了，然而它的反响却极为深远。事实上，从米开朗琪罗到罗丹，一切雕塑家和建筑家都以它作为灵感的源泉。

雅典的巴底农神庙

（公元前5世纪）



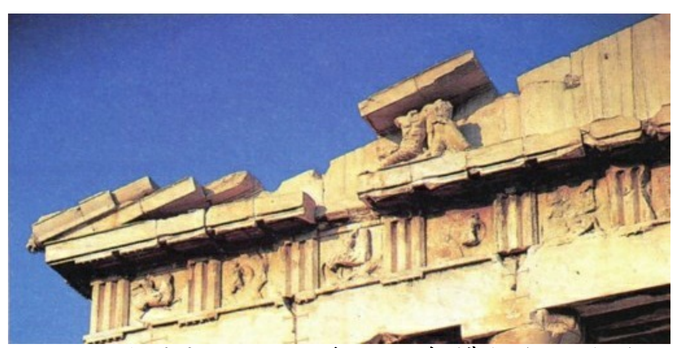
尼多斯的阿芙洛狄忒。

普拉克西特列斯的罗马复制品，公元前350年左右。



在克塞尔克塞斯于公元前480年对雅典大肆劫掠之后，波里克利决定重建位于卫城的名胜。工程总监菲底亚斯　把建造一座奉献给雅典娜的神庙的工作交付给伊克蒂诺斯和卡利克拉特。工程于公元前447年开始，公元前438年举行了神庙的竣工祝圣仪式。

描述



西立面的局部，可以看到三角槽排挡、排挡间饰的交替。

巴底农用白色大理石建造，是一座四周全部带有柱廊的神庙。它坐落在由三座高阶梯组成的30.80×69.47米的平台基础上，立柱的重复出现既打破了神庙轮廓对视线的限制，也打破了壁面总体的整齐划一，同时，赋予建筑以一种力量与优雅熔于一炉的独到之处。

圣殿是一间长达100尺（古尺）的长方形大殿 。它分为三块大小不等的甬道，在正中央供奉着黄金象牙雅典娜 雕像，它高达12米，出自菲底亚斯之手。

后殿 中存放着雅典领导的“提洛同盟”的财产，聚集的财富之多解释了该殿建造得如此广阔巨大的原因。

评论

以数学上的严格去对待节奏、和谐概念同赋予希腊建筑以非凡气魄的极端精美结合在一处。

巴底农代表了古典艺术最高成就之一，简洁明确与蓬勃生气、庄严肃穆与丰富想象都在这座神庙上达到完美平衡。希腊艺术在这里把理性和诗情成功地融为一体，成为世世代代建筑家的楷模。

雕刻

作为菲底亚斯作品的雕刻和在所有希腊神庙中一样，仅只出现在并无具体功能的建筑成分上面。在巴底农，我们可以找到的是下列雕刻装饰：

●表现桑陀尔与拉比特人之战* 的92块排挡间饰；

●东部三角楣（放置于日出之处）表现雅典娜神奇的诞生；



巴底农神庙檐壁的排挡间饰之一。

表现桑陀尔与拉比特人之战。

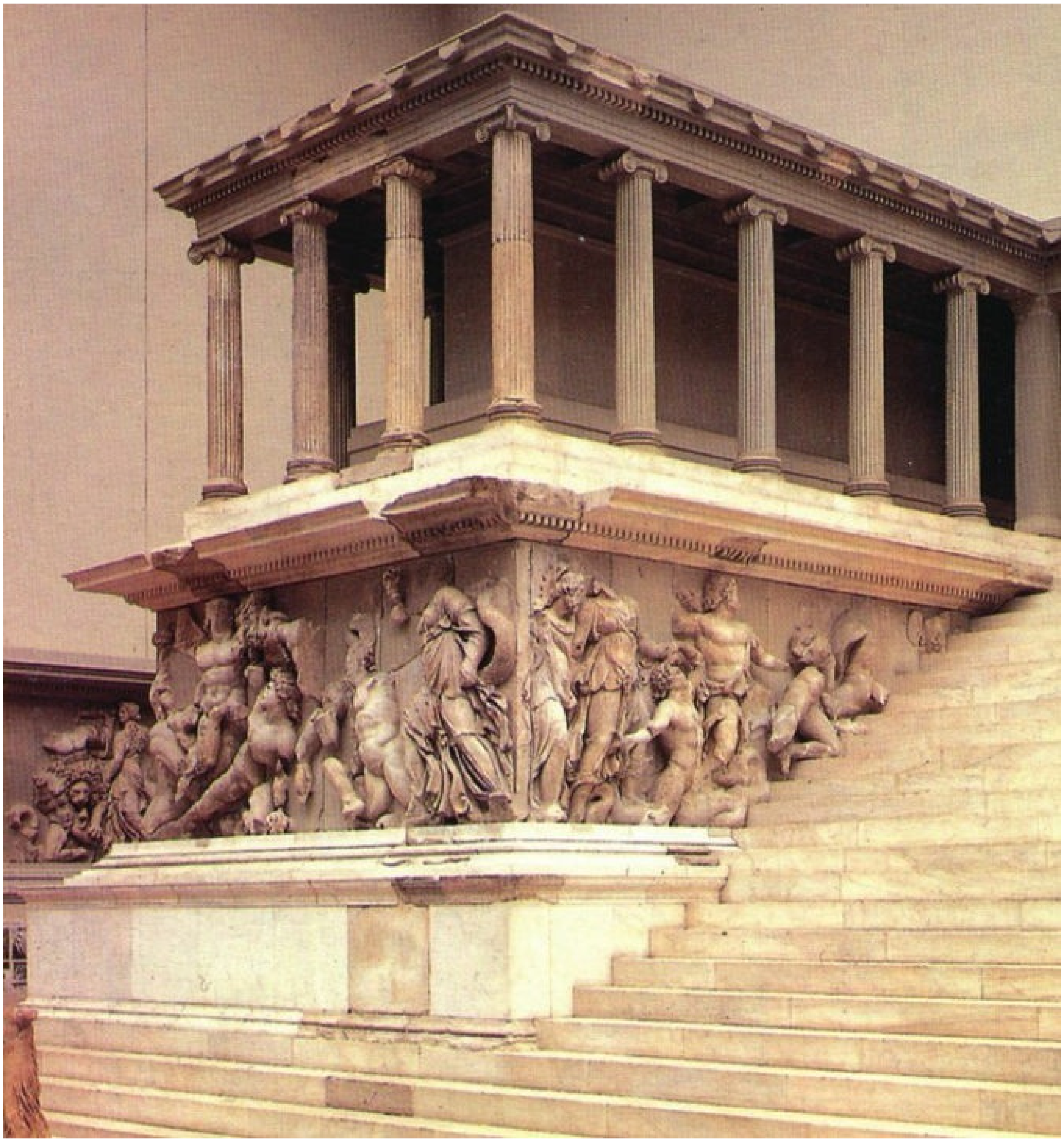
●西部三角楣（放置于日落之处）描写波塞冬与雅典娜之争；

●神殿立面顶端檐壁，我们可以在立柱的间隔处看到雅典地区的人们组成的献祭行列，包括400个人物和200头动物。这一浮雕饰带以姿态的丰富多变给人以生活和自由的深刻印象。通过对衣褶的巧妙处理而使身体的造型热烈生动，在保持着动感的同时避免了单调重复。

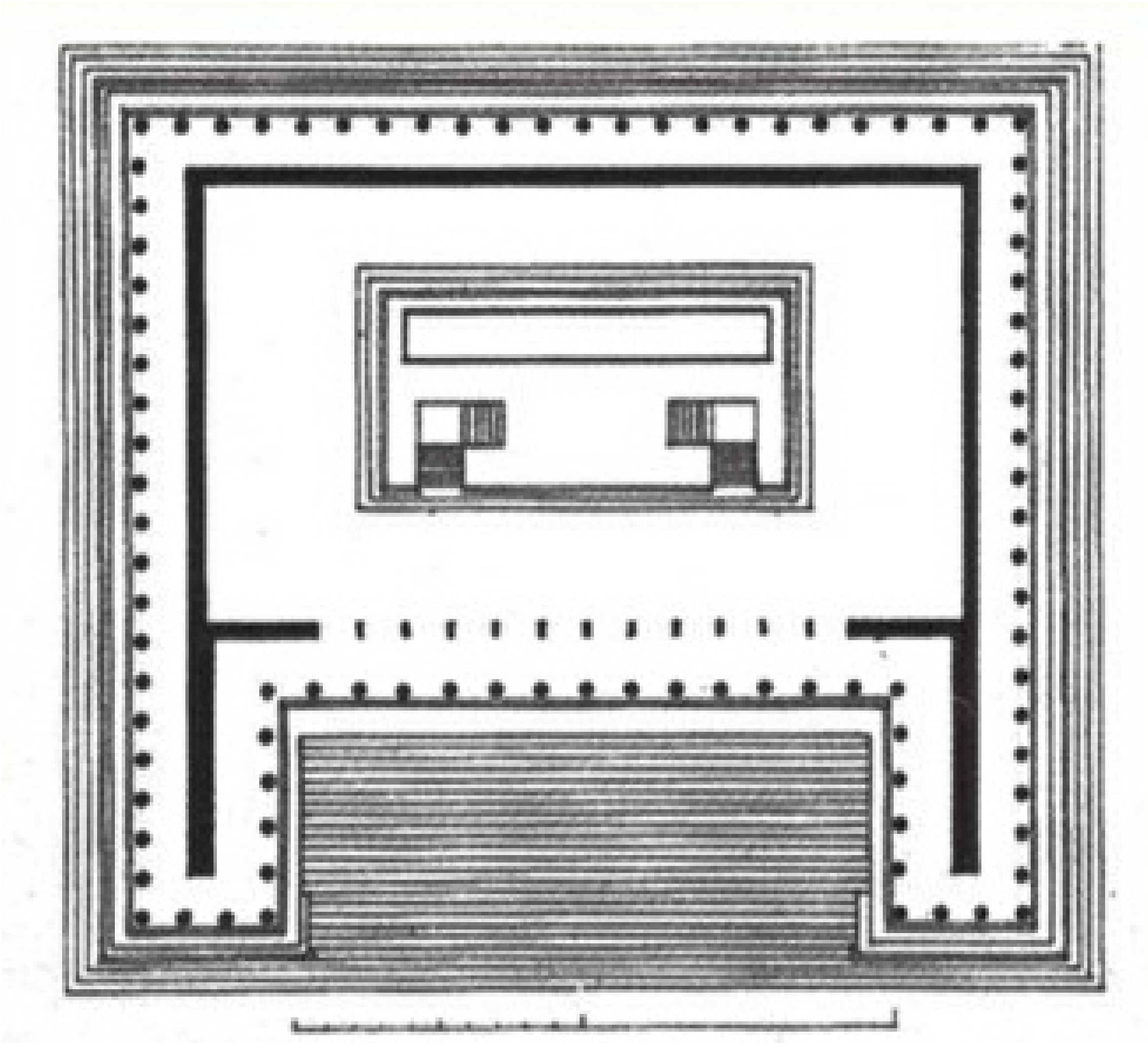
雕刻家菲底亚斯擅长把多利亚风格的简洁强劲和伊奥尼亚风格的华贵、高雅兼收并蓄。

帕加马的宙斯与雅典娜大祭坛

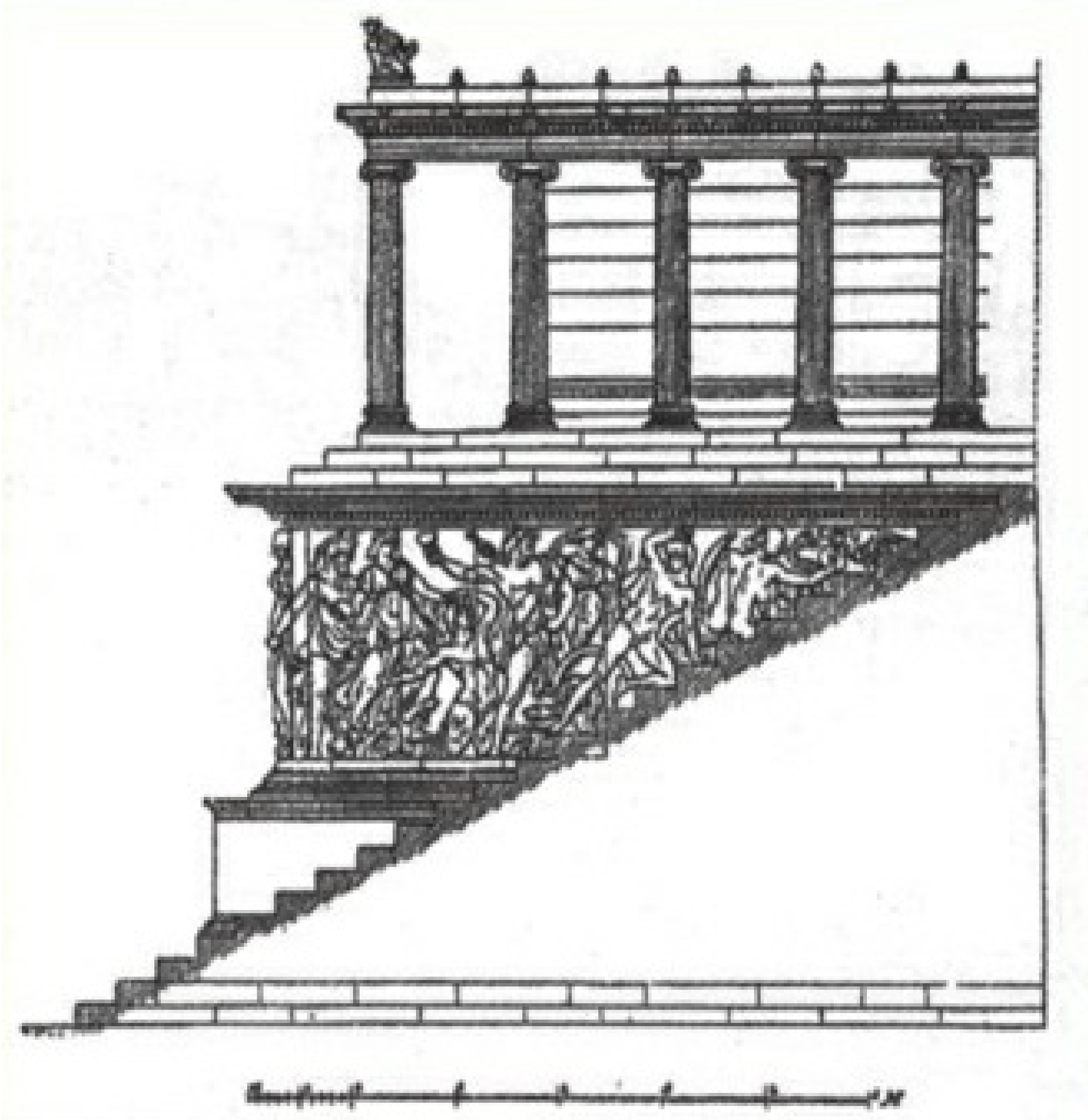
（公元前180年～公元前170年间）



宙斯大祭坛的左翼。



平面图。



剖面标高图。

与罗马人结盟的欧迈尼斯二世在小亚细亚的帕加马统治了40年。他在首都的卫城建起了好几处名胜，尤其是在公元前180年到公元前170年间建造了一个极其巨大的供奉宙斯和雅典娜的祭坛。

由德国人海曼领导的挖掘工作从1873年开始，最终找到了这处名胜。它的浮雕被运到柏林博物馆，祭坛得到复原。

描述

基底为5级台阶，面积为36米×34米。

西边有一个宽20米、高约6米的巨大阶梯导向一条柱廊，经过柱廊可以抵达一个20米×30米的长方形眺望台，有一堵墙挡住了该台的三个瞭望方向，一座伊奥尼亚式大门从外部环绕着该墙。

筑起的祭坛是为了焚烧牲畜祭品的，它占据了平台中央7米×14米的一块长方形地面。

在大门外部的周围有一块长达120米、高2.3米的壁面。它展现了天神与巨人厮打的情景：“巨人与神之战”。一个极其凸起的挑檐为这条饰带加了顶。

雕刻



饰带雕刻的局部

在基底上刻下了好几位雕刻家的姓名，他们共同制作了帕加马的饰带。在这些名字中，可以破译出迪奥尼西亚代斯、莫拉尼波斯和奥来斯代斯。

饰带的主题是展现天神、大力神与巨人争斗的场面。

在西部表现海洋和海陆神祇，在北部则是深夜和星座。

宙斯与雅典娜均在东部，即正面上。

在环绕祭坛眺望台的外围墙上还有高1.57米、长79米的第二条饰带，以泰来夫的传说为主题。

艺术家明显地热衷于戏剧性效果。战斗造成疯狂，在一些目光中表达着绝望和痛苦，在另一些目光中则传达着力量和愤怒。衣褶飘扬，身躯扭转，在鏖战者超人力量的作用下，块块肌肉高高隆起。

为了加强真实效果，高浮雕从背景上强烈地凸出，有些人物甚至靠在了祭坛的台阶上。整个作品造成的明暗关系使本已紧张激昂的场面更加剧烈感人。

评论

在帕加马祭坛上，现实主义雕刻的澎湃激情与建筑几何的沉稳取得了平衡：大阶梯的水平方向与伊奥尼亚式大门的垂直方向。



大祭坛全景

远离希腊古典雕刻的精美，希腊化时代努力表现野蛮暴力的世界来造成感染力。在这样的作品中可以传达肉体的痛苦、灵魂的焦虑。帕加马证明了一种强烈的表现主义的崛起，希腊雕刻也在这里到达了它最后一个演变阶段。



提图斯凯旋门。 建于公元81年。罗马。

第三章

罗马艺术

罗马艺术是在罗马城，并从公元前2世纪至公元4世纪初在罗马帝国发展起来的。从公元前4世纪末开始，罗马已成为独立自主的共和国，因此是花了三个多世纪才从希腊和埃特鲁斯坎艺术中解脱出来。它根据自己的天才所表现出来的形式和结构，在好几个世纪之中，在帝国全境，放射着奇光异彩。从地理上讲，罗马帝国于公元2世纪哈德良皇帝在位时达到最大版图，它占据了整个地中海周边地区（北非海岸和叙利亚、高卢、希腊和马其顿）以及西欧和中欧的一部分。

罗马艺术以这个唯一的叫法在庞大帝国的全境得到仿效。它汇集了如此众多的艺术，以至于我们事实上可以使用该词的复数形式。在这里，由于不可能忆及该艺术的所有变化，所以，我们便把内容集中在罗马城的艺术创造上，它不言而喻地成为整个帝国尊崇的楷模。

罗马艺术在建筑、雕塑、装饰艺术领域均符合于一些基本原则，它们在其风格化的发展过程中，技术方面没有明显的演变。因此，在艺术创造的各个领域的源头上都是对于宣传的深切关注，对于宏伟气魄的酷爱。后者总是一贯、执着地显现出来。如果说它受希腊艺术启示的广泛程度使我们有时甚至可以讲希腊—罗马艺术的话，那么罗马艺术所追求的首先是实用和气魄。



埃特鲁斯坎艺术， 公元前5世纪。母狼给罗慕路斯和雷穆斯喂奶。青铜。两个小孩是文艺复兴时所加的。罗马，卡皮托尔博物馆。

征服地中海世界

人们惊奇地发现在罗马发掘出来的最古老的居住遗迹与传说中建立罗马的年代不谋而合。这不过是用砍下的树枝搭的一些窝棚，它们组成了村庄。事实上要等到埃特鲁斯坎人于公元前7世纪末来到罗马地区时才使得7个丘陵变成一座真正的由城垣围绕的城市。埃特鲁斯坎人 与希腊人保持着密切的联系。他们把自己的文字、宗教和使用拱的技术传给了罗马。

从共和国到帝国

公元前509年，埃特鲁斯坎国王塔尔昆被逐出罗马。人们宣布了共和国 的成立。它建立于权力分散的原则上，公民大会 选出拥有执行权的执政官 。由执政官任命的元老院 负责对外政策和财务。尽管如此，罗马社会是极不平等的。事实上是

贵族 掌握政权，平民 遭到排挤。直到公元前4世纪时，才由于一系列的改革使平民有成为执政官的可能。



今日英格兰与苏格兰之间的哈德良壁垒。



埃特鲁斯坎拱门。

沃尔泰拉门（公元前3世纪至公元前2世纪）。

公元前4世纪标志着罗马扩张政策的开始 ，它在公元前3世纪末已经征服了整个意大利半岛。到了公元前2世纪，日益大胆的罗马扩张主义开始征服地中海周边地区，特别是希腊。这样，在公元前1世纪时，罗马帝国的版图已从西班牙伸展到叙利亚海岸，把地中海变成了名副其实的内海。这一扩张导致了文化的混合，它也从此变化为罗马文明。这时，东方的神秘征服了罗马人的精神，不过，令罗马人赞赏的主要还是希腊的精粹知识。于是，宗教信仰起了变化。它接受了某些东方的神祇，例如对米特拉神的崇拜。希腊神话的想象力令罗马人心旷神怡，它们与自己的埃特鲁斯坎诸神的严肃庄重截然不同。他们于是组成了自己的万神庙，在庙中重复塑造了希腊人的神灵。

然而，在这段时间内，政治生活并不适应罗马急剧的扩张，因此陷入一片混乱之中。公元前1世纪，内战终于爆发。好几位将军，包括庞培 和恺撒 ，先后执掌政

权。最终，还是恺撒的侄子兼养子屋大维 重新建立起了秩序，并且登基称帝 。

帝国（公元前1世纪至公元2世纪）

公元前31年，屋大维——奥古斯都 * 消灭了意欲夺权的安东尼，从此，开始奔向等级的顶峰。他逐渐地从公民大会攫取了绝对权力，在军事方面，他被任命为“最高统帅” ；在政治上，他是“祖国之父” ；在宗教方面，他被称为“奥古斯都” （至尊至圣）。



披甲的奥古斯都皇帝。

来自罗马普利马·波尔塔的大理石雕像。高204cm。

在朱里亚—克洛迪王朝之后而来的弗拉维王朝是出自资产阶级的。不过，要等到公元2世纪安东尼王朝和塞维鲁王朝时，方才迎来了罗马的黄金时代。它的结构已经固定，各种代表大会消失了，帝国的权力在各行省由省长代表，而他们则被置于皇帝的直接权威之下。行政管理得到强大官僚阶层支持，因此极其发达。在公元117年图拉真死后，帝国的扩张已达尽头，它的疆土在某些地区以一道墙壁作为边界：界墙 * 。一些卫戍部队保护着这道墙，它们把最边远的地区也罗马化了。这时，帝国国泰民安。由于公路网络四通八达，产品自由流通，因此经济出现繁荣景象。另外，皇权对于地方统治者比较宽容。只不过，皇帝要在整个帝国中建立起对于他个人的崇拜。

罗马的缓慢衰亡（公元3世纪至5世纪）


特里夫斯的尼格拉门。
德国的罗马帝国遗迹之一。

公元2世纪末，这一平衡终于倾倒。对于罗马财富垂涎三尺的日耳曼人越过了界墙，于是重新开始了争端。皇权让位给得到军队拥戴的首领。从3世纪中叶开始，这些将领们在天下大乱中先后更迭，呈现出一种军事无政府状态。人民实在受不了这些首领的专制。另外，战争也使帝国的财富枯竭。在公元2世纪的奢华之后，国家被经济危机的阴影所笼罩。最后，在3世纪末，戴克里先　　皇帝（284～305年）恢复了帝制的权威。为了更好地管理政权，帝国一分为二：东罗马帝国和西罗马帝国。他的继承人君士坦丁　　因这一结构调整而加强了实力。他把帝国重新统一，并把新国都定于东方的拜占庭，它后来更名为君士坦丁堡。由于帝国的中心东移，罗马最终失去了它最前列的作用。

根据313年的“米兰敕令”，皇帝承认了直至这时还一直遭到禁止和摧残的天主教，这一承认标志着帝国基督教化时代的到来。这样，随着异教时代的结束，罗马很大一部分文化、艺术个性熄灭了，这同时也标志着罗马艺术的消亡。

从埃特鲁斯坎人到希腊人：罗马的综合

在公元前7世纪初出现的埃特鲁斯坎艺术到了公元前6世纪和5世纪时达到鼎盛时期。它接受了一些东方的影响，特别是古代希腊的影响。不过，在艺术创造的诸领

域中，这些影响都被根据埃特鲁斯坎特有的天分，广泛地融会贯通。它对自发的、轻快的、与现实主义联系极为密切的装饰风格给予了先于一切的考虑。

神庙则从希腊的对应物上获得了启发，比例更加短壮，墙壁筑有壁礅。它们一般由连贯的三个厅室组成，加上一个带柱廊的门厅。这种砖木结构的神庙今日已荡然无存。不过，我们还是可以对它们有所了解。办法是通过在埃特鲁斯坎世界占有重要地位的墓葬建筑。这些非凡的、粗糙的陵墓墓室事实上再现了宗教建筑和民用房屋。



埃特鲁斯坎艺术。夫妇石棺。

公元前520年，出自塞沃特里。

埃特鲁斯坎的雕塑主要使用陶土和青铜。

在墓葬艺术领域中同样广泛地使用陶土，特别是用它烧制巨大的棺椁。它呈拉长的仰卧遗体形状*，这乃是埃特鲁斯坎风格的特点。另外，埃特鲁斯坎巨大的坟墓还给予我们大量的墓葬家具，其中包括精美的金银器，它们的细丝加工技术和成粒技术尤为高超。



埃特鲁斯坎艺术。来自托迪的金项链

（公元前5世纪至公元前4世纪）。

除了这些物品之外，广阔的墓室墙壁还使我们的眼睛享受到色彩丰富的壁画，它们令人想起希腊远古时期的审美趣味，但体现出一种生动的、富于想象力的风格。

从埃特鲁斯坎艺术到罗马艺术



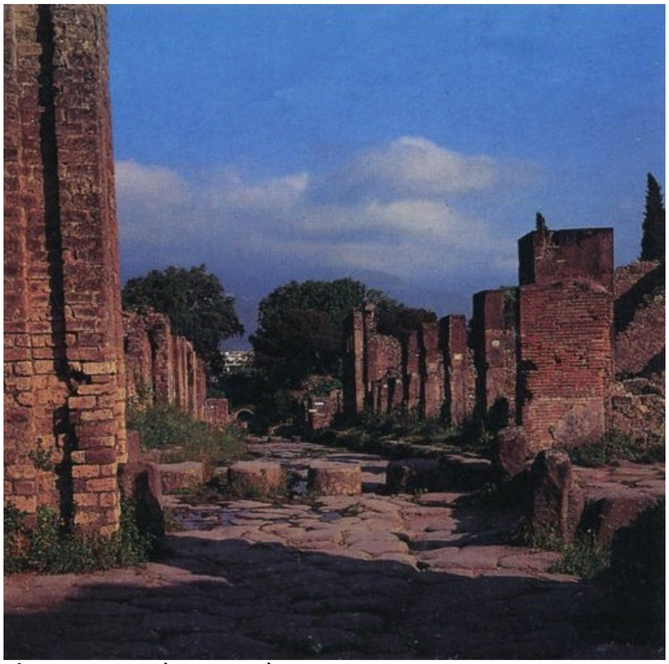
哈德良别墅的浴池， 蒂沃里，可以清楚地看到灰浆技术的使用。

埃特鲁斯坎艺术随着塔尔昆家族的垮台而倒退，不过，它仍在近3个世纪之中，与希腊艺术一道，统治了罗马的艺术生产。当罗马艺术开始从公元前2世纪起找到自己的个性之时，埃特鲁斯坎艺术仍然处于延续之中，特别是在石制骨灰瓮制作上。埃特鲁斯坎艺术一点点地被罗马艺术同化，但在后者的现实主义激流当中，它始终保持着自己明显的印记。

罗马建筑

罗马建筑从公元前2世纪起表现出自己特有的个性。它试验成功了填料　技术*：在灰浆内混杂石块。这种可塑的材料成为所有罗马建筑的结构。慢慢地，建筑家们研究了它的一切技术特点，于是，砂浆被用来确定和普及愈来愈复杂的形状：拱、穹，并且最终做出了穹窿顶。这三种成分为罗马建筑的特点。不过，砂浆看上去并不美观，因此，它被打磨过的石块掩盖起来，这就是砌面　。最为壮观的建筑和最为丰美的内部，都要求使用大理石砌面。帝国建立之后，也经常用砖来作砌面。外墙从一切结构作用中解放出来，赢得了一种极为重要的装饰作用，它促进了逼真性装饰的发展。此时，壁柱和更适宜于装饰的科林斯样式得到广泛传播。另一方面，砂浆的巨大技术能力也使人设计出愈来愈宏伟的建筑，它是与罗马对超量的热爱相一致的。

城市建设



庞贝的斯塔比伊镇。

城市建设按照希腊文明的方式，城市位于罗马世界的心脏地区。从公元2世纪起，罗马依靠自己锐利的组织性，开展了极为严格的城建工程。它从希腊凹凸方格式的平面图和战场得到借鉴。城市都建成四边形的，有一个相互成直角的街道的网络，将空间分割为许多小岛一般的区域。这种四边形预见到了日后城区会按照同样严格的序列向外扩展。在市中心，有两条主轴线：南北和东西，成直角相交。在交点上建造广场 * ：城市生活最主要的地点 。广场呈长方形，周围有大门，在门的周围根据一个严格的轴，分布着神庙 （宗教中心）、会堂 （商业和司法中心）和元老院 （政治中心）。各行省的城市也都全部小心地照搬这一平面图。这就促进了政权的统一化和罗马化。反常的倒是罗马城作为首都后来却变成了一个例外。事实上，带着历史遗留下来的各种偶然，它的城建发展是颇为无政府主义的。它的各种广场（共和派的和帝王的）都并排叠放，无任何章法可言。罗马的城市都被置于密布帝国的巨大的公路网和运河网之中。引水渠的建造工程 * 从公元前4世纪开始发展起来，显示出完全、彻底地驾驭了拱的使用。

民用建筑和消遣建筑

罗马民用建筑要符合两大要求：一方面是实用性的要求，另一方面是把宏伟气势与纪念性混在一起予以体现。

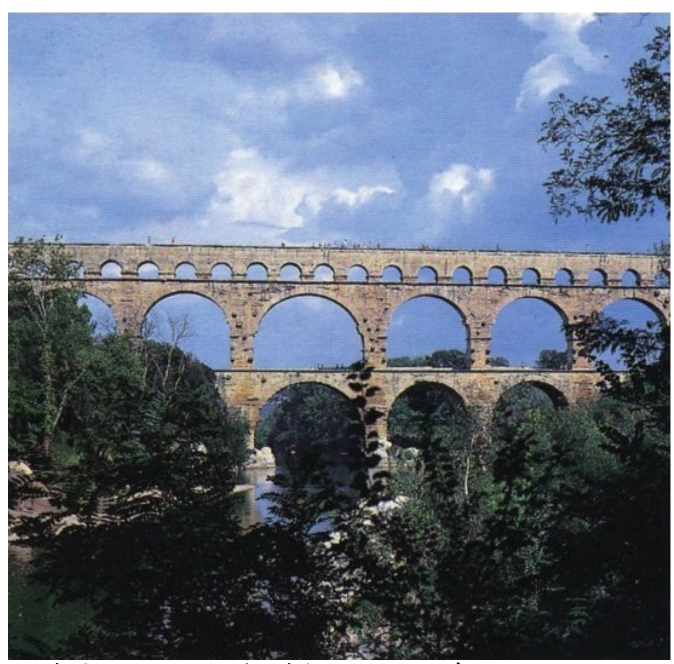


罗马广场全景。

罗马建筑的4种主要形式是：会堂、公共浴池、剧院和竞技场。

会堂　轮流地充当市场和法庭。它呈长方形，一般被分为三个厅堂，主厅要比两旁的偏厅高些，并在顶部开窗。主厅的后面是一个半圆形后厅，它便是元老院　所在地。

公共浴池　则是一种典型的罗马发明。作为沐浴和会面的场所，它在日常生活中具有先于一切的地位。



加尔桥，　罗马水道桥。公元前1世纪。

剧院　出自希腊在丘陵上建造阶梯这一概念。在罗马，则成为独立的完整的房屋。所有的装饰都置于作为舞台的那个立面上。

竞技场　是纯罗马发明，它在公元前便

被设计出来，用于演出杂技和角斗的目的。

家居建筑


庞贝农神庙中庭与第一道柱廊。

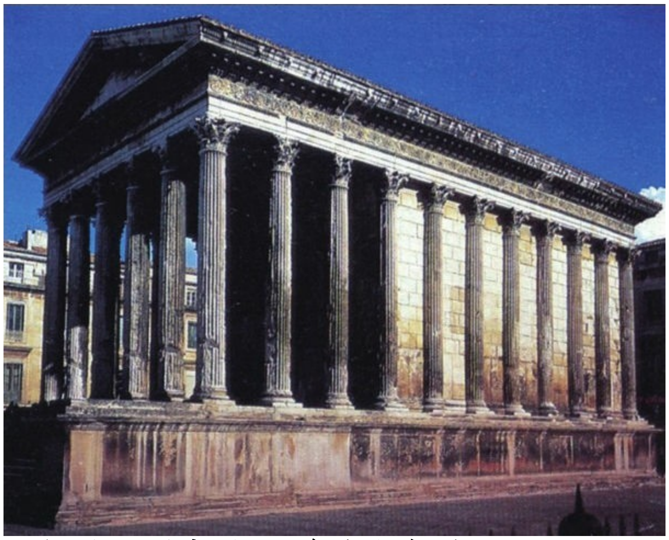
装饰豪华的家居建筑证明生活条件极其优越。在城市里，富裕家庭的府邸 大致上都是按希腊化住宅来建造的，围绕着一个中庭或一个内柱廊式院子进行布局安排。在乡村，别墅 既是奢侈的住所，又是农场。不过，这种阔绰是与城市普通街区的贫穷住宅形成鲜明对比的。

宗教建筑


赫尔古拉诺《海神与安菲特里特庙》三面置有斜榻的大厅。

在罗马帝国，宗教建筑所代表的不仅仅是上帝的威力，而且还有以奥古斯都作为开端的皇帝。另外，神庙* 也经常用于对神化的皇帝的崇拜，因此它取用了埃特鲁斯坎和意大利的外貌。它建在一个高高的墩座墙上，保证了它至高无上的地位。正面的大门经常带有柱廊，它沿神庙的两侧，以神殿上的壁柱形式延伸到四面墙上。因此，罗马神庙都是四周假柱廊式 的。它的装饰在外表上看黯淡无光，在内部却极尽豪华之能事。这时也出现了一些从希腊圆形神庙受到启发的圆形小神庙。公元2世纪，在民用建筑领域实现的革新发展到宗教建筑上，使后者采取了一些更为独特的形式。人们看到带穹顶的圆形神庙，其中，哈德良万神庙 便是最精彩不过的例子。

凯旋门


尼姆的方形房屋， 奥古斯都时代。

凯旋门是帝王建筑在宣传方面的最佳范例。这是一座纯粹用来美化皇帝光荣的建筑。它的形式十分简单：一个或三个拱门托起一块屋顶，上面立着一尊得胜的皇帝像。它那纪念碑式的外表因在城市中所据有的战略地位而愈加雄伟。

以个性化为特点的雕塑：肖像

肖像性是罗马艺术最为独特之处。事实上，它的确与希腊精神背道而驰。罗马精神不是注重表现一个具有共性的人，而是要突出个人和个性。在雕塑方面，对个人和个性是如此重视，以至于把对人体的研究视为无关紧要。人们经常先制作出成批的雕像身体部分，然后往上面添加雕好的具有个性的头。这样，肖像便被置于雕刻创造的核心。它是说明雕像社会性的手段。其主要源头有两个：一个是希腊化雕像，另一个是埃特鲁斯坎墓葬传统 。这一传统要人们在死者脸上用蜡套模，然后把面容忠实地复制下来。


马克·奥勒利安大理石雕像。

公元2世纪。罗马卡皮托尔广场。

在罗马帝国，肖像艺术担负着极为重要的宣传任务。它把皇帝的形象带往帝国的四面八方。它从来不曾是完全彻底的真实，因为它反映的心理价值是君主希望与

其形象联系在一起的。为此，奥古斯都皇帝又重新考虑到采用希腊古典时期所钟爱的秩序与平衡概念，使一种极其古典主义的风格享有特殊地位。朱里亚——克洛迪家族的各位皇帝都争相使自己的容貌类似于他，以便象征性地标志出自己与他的血统关系。在公元2世纪，哈德良皇帝在位时，流行着这种古典主义思潮，但却带上了不同的含义。它以更加深刻的表情赋予皇帝以博学多才，浸透了希腊伟大文化的模样。另一方面，皇帝的肖像有时也呈现为希腊思潮继承人的样子。在尼禄·卡利古拉在位时，这种风格表现的是皇帝浪漫而悲怆的形象。

浮雕雕刻


罗马和平祭坛浮雕之一。

罗马的浮雕雕刻是希腊的继承者。不过，它处于一个完全不同的背景之中，并且因此表现出一种截然不同的新风格。它始终被作成高浮雕，处于几个面上，并且表现出极为热闹的特点。历史性浮雕把宣传和个人主义混在一起，其目的在于强调和突出那些将公民联系于天神，特别是联系于国家的关系。于是，它始终描写着一些在具体时刻发生的具体场面。

托米齐乌斯——阿诺巴布斯（公元前1世纪）的浮雕让我们看到的场面便是如此。这是目前找到的最早的历史性浮雕。在皇帝的统治下，历史性浮雕肯定被用于宣传目的，特别是要放在凯旋门或纪念柱上。于是，敌对各方人物的特征、个性的表现便成为先于一切的。以皇帝为题的浮雕，其风格演变比较近似于肖像雕刻，我们可



图拉真圆柱局部。

三块浮雕与底部的多瑙河湾和攻击达吉亚人的情景。

以通过它最重要的阶段代表作去研究它。它们是奥古斯都和平祭坛 * （首块以皇帝为题的浮雕）、提图斯凯旋门 浮雕（约公元71年）、图拉真巨柱 * 浮雕（公元前113年）以及君士坦丁凯旋门 ——罗马最后一座凯旋门的浮雕（约312年）。

除了历史题材浮雕之外，我们还可以看到适应了此时文化需求的神话题材浮雕。另一方面，从公元2世纪起，葬礼仪式已经普及开来，它逐渐取代了火化。大理石棺的制作如爆炸性增加，葬仪浮雕也获得巨大进展。它在老一套的表现之中，将出自希腊化巴洛克的繁荣结合于东方的巨大影响（花叶的穿插装饰，对建筑物的描写）。这些东方影响后来得到普及，在公元4世纪帝国皈依基督教时，它们在雕塑领域已占有绝对优势。



庞贝维蒂家族厅室壁画。

内部装饰证明了生活的优越

由于有公元前79年维苏威火山爆发毁灭的庞贝城市遗迹，罗马壁画 * 已为人们所熟知。这使我们可以把握住从公元前2世纪起罗马绘画的演变过程。墙壁被分割成一些板块。周围被极其精美的装饰成分（立柱、烛架）框起。在这些板块中心有一些小幅画，表现神话场面或风景。

镶嵌画 是建筑装饰的主要成分之一，它覆盖起地面来与覆盖壁面同样适宜。在镶嵌画的制作中，有大量因地区不同而产生的变化。最富于创造的一派无疑是非洲派。

弗拉维安竞技场：科洛塞

（约公元70～80年）罗马



弗拉维安的三位皇帝介入了宏伟建筑，威斯也西安　于公元70年开始动工，其子提图斯　于公元80年为主体揭幕，托米齐安　从公元81年起使建筑最终竣工。弗拉维安竞技场坐落在托雷宫花园中为尼禄消遣而挖掘的人工湖原址上。这乃是规模空前绝后的竞技场，在公元8世纪左右取名《科洛塞》。名称的由来是暗示耸立于它旁边的尼禄的“巨像”。

这座竞技场是皇帝用来供他大量的随从观看节目的，节目内容从角斗士的拼死搏斗到有巨大布景效果的戏剧演出。

描述

“竞技场”一词的“半圆形”含义已经说明了建筑式样，它本是连接在一起的两座剧场，它们组成了一个圆形的场地。为了增加科洛塞的容量，人们使它呈椭圆形。它的外尺寸是188米×54米，最大高度为48.5米。正面为三层拱廊，上面的第四

层是开了一些窗洞的顶楼。这些拱廊使大面积的平坦墙面避免了单调呆板，并引导了巨大石块建筑的冲力，以避免产生裂缝的危险。

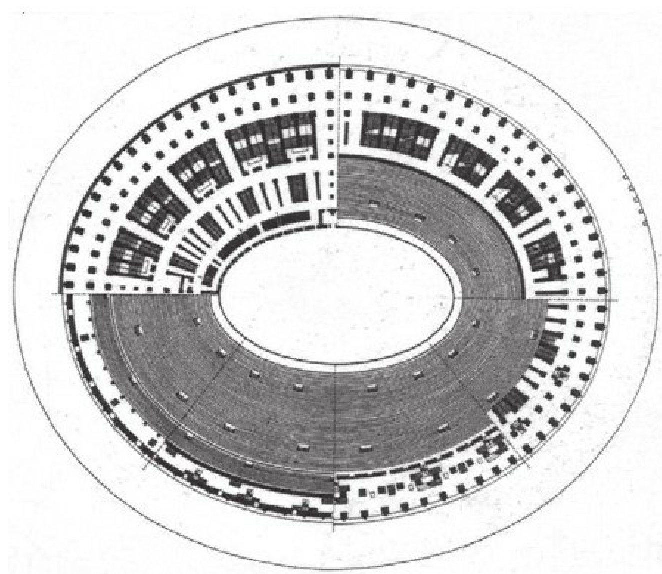
在科洛塞周边上共有80座拱门，将它们相互隔开的立柱是用石灰华建造的，宽2.4米，深2.1米，每一立柱处都饰有凸起一半的壁柱。一层壁柱为多利亚式，二层则为伊奥尼亚式，三层又为科林斯式。


科洛塞竞技场内景。

凌驾于这三列拱廊之上的平坦的顶楼亦被同样多的壁柱赋予了节奏感。

在椭圆形两个轴的每端都有一个大门，这四个主要入口都直抵竞技场地。为了给科洛塞可以容纳的5万人提供交通便利，一组同心圆形的走廊布置在每层阶梯下面。一些内部楼梯以轴心辐射的方式把各层连接在一起。

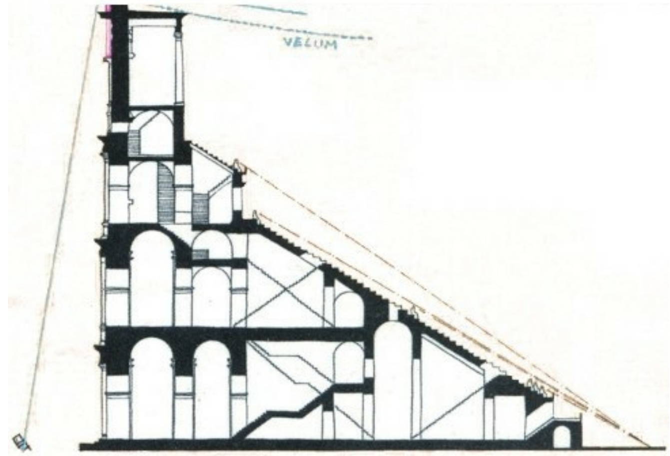
在上层的中心有一系列托座，支撑起10米高的竿子，通过檐口突出部，拉起一面遮蓬，使看台免受太阳的烘烤。这面大蓬如何操纵，至今仍很难想象。


平面图。

看台的大部分都带有砂浆的防水层面。剩余部分则铺有可拆卸的木板，以便在上面安排装饰成分。在剧场底下还有一些走廊和活动所必需的“工作间”。

评论

位于拱洞之间，靠在墙壁之上，上下重叠的三种样式的壁柱没有任何实用意义，它们只不过是罗马建筑所特有的装饰要求。

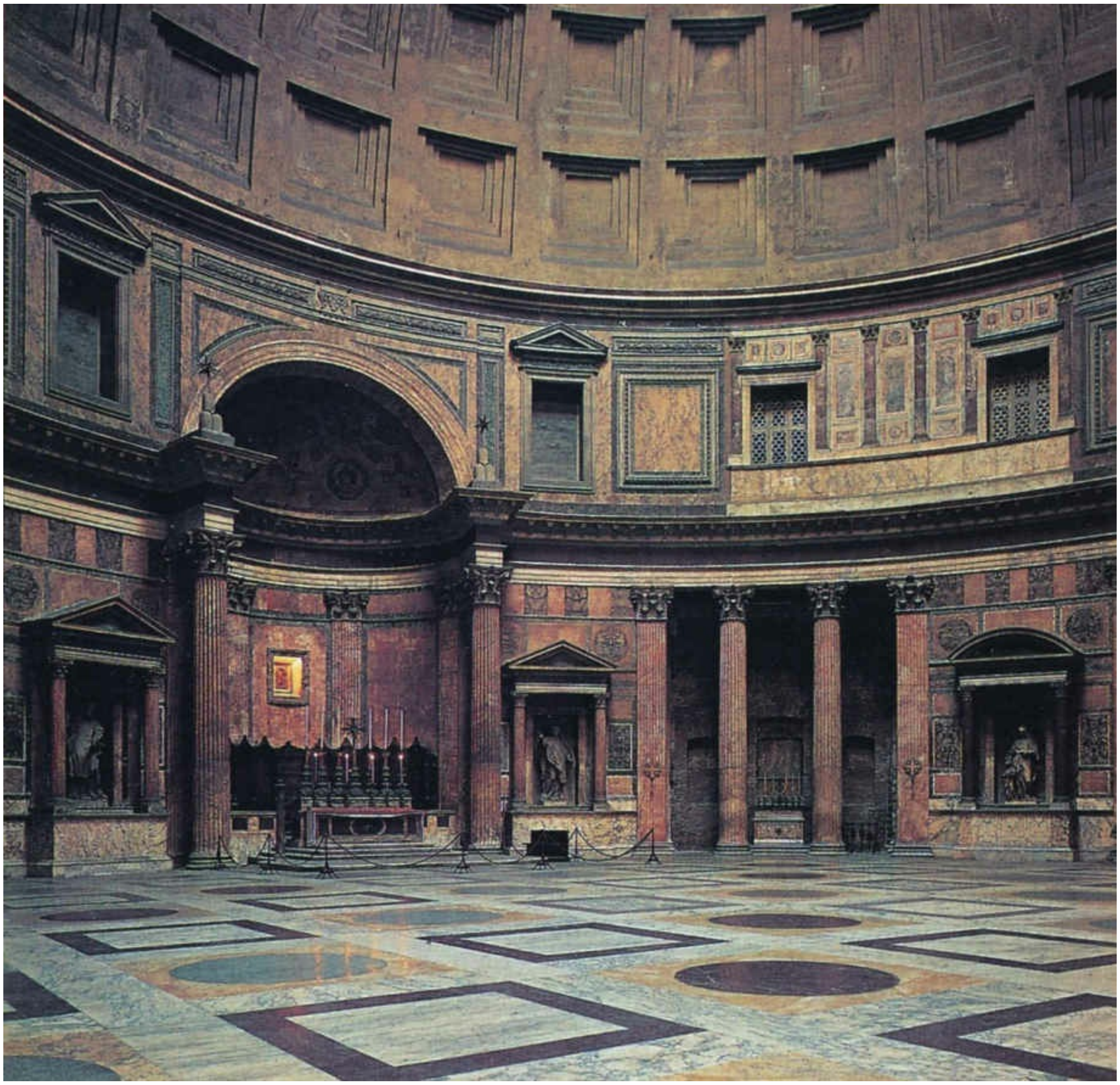


剖面标高图。

与希腊剧场永远背靠丘陵的建筑相反，科洛塞竞技场建在平坦的场地上，这便是典型的罗马革新。建筑家使用了各种材料：他为基础部分而使用熔岩砂浆　　，为要求不那么严格的部分使用凝灰岩　　，为在重量要求上尽可能轻的拱顶而使用浮石　　，表现出非凡的技艺。

在湖底沼泽上打6米多的地基，为排水而探索出来的办法同样证明了罗马工程师伟大的技术成就。《科洛塞》这一尽善尽美的建筑奇迹永远成了伟大罗马令人肃然起敬的名胜。所有建筑师都必须学习和参考它。从文艺复兴起，建筑家们无不从它的三种样式（多利亚、伊奥尼亚、科林斯）中汲取灵感。

哈德良万神庙（公元118～128年），罗马



从一开始，该庙宇便供奉好几位天神，这便已经为人们很快给它起的这个名字做了说明。在公元118～128年间，哈德良皇帝开始重建这座原由安格利巴建造耸立，后来毁于一场火灾的名胜。

万神庙是一座带有穹窿的大厅，它的直径为150罗马古尺（43.3米）。

描述

为建造穹窿使用了极为简单的传统手法。在一个木壳模子上面，一层层地仔细铺上鹅卵石和砂浆，经过一段干燥的时间后脱模。穹窿安放在极为牢固的墙上，垂直推力被支撑拱系统转移，这些拱藏在立柱后面圆柱形墙面之中。每个支撑点之间

都安排了壁龛，每个壁龛的空间中又有两根立柱使其层次丰富。穹窿从内部空间的半截处开始升起。在外部这个高度上则建有环绕建筑物一圈的檐口。穹窿中分五行排列着145个小藻井，它们的大小按照数学上的计算规律递减，把人们的目光向上吸去，吸向位于穹窿顶端的巨型眼洞窗（直径8.92米）。


万神庙穹窿内景。

19世纪时，修复了彩色大理石地面的图案，它与穹窿顶的圆形、正方形完全一致，并且同样使用了藻井的消失线。

灰幔和大理石镶嵌的细工使大殿带上一种无与伦比的华美之感。

评论

希腊设计的建筑是为了从外部观看的，事实上，人们也是聚集在神庙前面的祭坛周围，观看献祭仪式的。罗马人则相反，用他们的万神庙创造了一个内部环境，信徒们在殿内聚会，通过与外部世界的隔绝来和上界天神心灵相通。后来，基督教的建筑也采用了这种内部空间的新概念。

万神庙建筑各部分的连接贯通符合于在象征性方面的考虑和文化方面的需求。建筑是用于祭神的，因此，通过在过去曾用繁星作为装饰的穹窿来表达这种象征意义。屋顶中心的大洞是唯一的光源，它是与太阳相应的。阳光从此处射入，随着地

球的转动，照在圆柱状建筑周边的每一处上。

在大殿周围，按照方位，把神龛和小殿安排在轴上，表现神的雕像都被安放在经占卜而确定的具有象征性的地点。这样，全部宇宙便与这一可感受到宇宙形象的内部空间产生了联系。

第二部分

中世纪艺术

◯早期基督教艺术与拜占庭艺术

◯罗曼艺术

◯哥特艺术

◯中世纪欧洲的穆斯林艺术



中世纪包括公元5世纪到15世纪的这段时间，它始于古代结束之时，以479年西罗马帝国崩溃作为标志，结束于意大利文艺复兴的黎明。中世纪标志着西方最终进入基督教时代。

在古代结束之时，早期基督教艺术确定了即将诞生的基督教圣像画的基础。

从3世纪起，它成为将全力歌颂上帝和皇帝的拜占庭艺术凝聚在一起的因素。这一艺术在6世纪时达到盛期，并在近1000年中深入到罗马帝国的东半部。

与东部的这一清一色的奢华艺术同时，帝国西部看到一种新入侵者的艺术在传播着；从5世纪末起，各种日耳曼人的部落定居下来：法兰克人在高卢北部，勃艮第人在东部，东哥特人在意大利，西哥特人在伊比利亚半岛。

出于游牧传统，这些人不知什么叫建筑。此外，他们对表现人的形象感到强烈的厌恶。

他们的艺术主要是装饰，制造的武器和项链精美异常。更特别的是，日耳曼人尤其擅长嵌金银丝技术。他们的艺术语言主要通过抽象的形式或动物的形状反映出丰富的想象力。

为了使他们的最高首领能够坐下来，从此得到教廷承认，所有的日耳曼人逐渐地皈依了基督教。这使得他们的艺术与古代的艺术遗产合为一体。于是，建筑和浮雕这些古罗马传统的残存物便被“日耳曼化”了。

只是到了9世纪的黎明之时，随着加洛林王朝的开始，基督教的西方才重新获得政治团结，伴随而来的是知识、文化和艺术的复兴。尽管这一复兴似乎太短暂了（近80年），但它标志着在基督教西方艺术传统中的深刻变化，宣告了另一种更加持久的改变已经开始。

在游牧民族——匈牙利人、撒拉逊人——于公元8世纪入侵之后，开始出现的一系列革新带来了艺术活力的变化。它体现在罗曼艺术之中，然后又从12世纪起，通过哥特的革新表现出来。在基督教精神的哺育之下，罗曼如同哥特一样，成为完全为上帝歌颂光荣的文明信仰的反映。



拉韦纳圣阿波利奈尔·勒纳夫。

教堂镶嵌画。

第四章

早期基督教艺术与拜占庭艺术

在3世纪的黎明，由于受到人民爱好形象的促动，诞生了最初的基督教艺术，它被称为早期基督教艺术。它是根据同一种创造精神，在东罗马和西罗马各大城市的基督教世界中同时出现的。

早期基督教艺术是一些小团体的成就，在迫害之下，它们每时每刻都生活在担惊受怕之中，因此，这一艺术是秘密发展起来的。

只是到了公元4世纪，当皇帝本人皈依基督教时，它才总算见了天日，成为了帝国的官方艺术。

在罗马陷落之后，东罗马部分便成为新基督教艺术的唯一保证。

由于包围它的和组成它的各种不同文明带来的多种多样的影响，东罗马要创造一种特别的艺术语言，于是，早期基督教艺术便一步步地变成了拜占庭艺术。这一转变似乎是在6世纪黎明之时，与君士坦丁大帝的统治一起进行的。这时，拜占庭帝国看到了自己最大的版图，把自己艺术的萌芽从意大利直插到突尼斯，中间经过希腊、巴尔干、小亚细亚和叙利亚、巴勒斯坦以及埃及。

此外，由于斯拉夫国家的基督教化，拜占庭艺术被广泛地传播到俄罗斯。当君士坦丁堡于1453年陷落之时，它便成为了拜占庭内容的后续。

远远地离开了古代的现实主义，拜占庭艺术在早期基督教艺术美学演变的基础上制定了新的艺术表现方式，它浸透了象征主义，确定了直至今日的基督教圣像艺术。



拜占庭艺术。

金圣餐杯。用珐琅、珍珠装饰，公元10世纪威尼斯，圣马可大教堂珍藏。

从古代到中世纪

在公元之初，基督之言的宣传者——牧师们，将基督教在整个罗马帝国中传播开来。基督教的普及首先涉及的是各大城市的平民阶层。基督徒们反对皇权意识，办法是拒绝打仗和不迷信皇帝。因此，君主们都把他们视为威胁，并组织起对他们的暴力摧残。然而这种疯狂残忍并未能中断新信仰的扩展，它一点点地赢得了贵族阶级和最有影响力的人士的支持，而且很快触及了皇帝周围的人和最高君主本人。公元312年的米兰敕令为迫害画上了句号。公元380年，狄奥多西敕令 使基督教成为国教。因此，公元4世纪标志着基督教概念中的转折点。



基督教艺术。

没有了遭受镇压的恐惧，于是出现了大量的皈依者，教会必须马上组织起来。它建立了一种从罗马行政管理上照抄下来的等级制度。

在政治方面，狄奥多西皇帝于公元395

饰有棕榈冠的陶制圣骨盒残片，公元5世纪。

年的去世标志着帝国分裂为东罗马和西罗马。这种分离只是行政上的，目的在于面对外来威胁，可以更好地管理领土。不过，罗马终究抵抗不住蛮人的冲击，公元479年，它终于被蛮人打垮，这便是西罗马帝国的末日。



那不勒斯圣杰纳洛地下墓室。

公元5世纪。上层的门厅。

死去的帝国以君士坦丁堡作为残余部分的首都。在几个世纪之中，东罗马帝国发展了一种独特的文化，并自成一统。我们把它叫做拜占庭帝国。

拜占庭帝国的诞生



圣索菲娅大教堂穹窿内景。

公元330年，考虑到君士坦丁堡（拜占庭）特别有利的形势（它是从黑海到爱琴海的通道，而且又占据着对于西方世界和东方世界的关键位置，君士坦丁皇帝　把他的新首都选在了这里），于是它成了三种伟大文明：希腊、罗马和东方的相会点，一个极为丰产和独具特色的文化熔炉。此外，由于位于地中海世界所有商路的交叉点上，这一中心位置也充分地保证了帝国的财源。不过，君士坦丁堡的夺目光彩也使它变成了贪欲的对象。如果说它是一切商道的聚集点，

那么，拜占庭帝国也是一切周邻文明扩张企图的中心目标：阿拉伯人在南面，拉丁人在西面，保加利亚人在北面，波斯人在东面。于是为了保卫疆土，拜占庭帝国不得不面临一个几乎持续不断的战争形势。它的历史也就是兴盛与衰败的交替。尽管如此，它还是成功地运行了接近一千年的时间。

拜占庭的成熟

从公元6世纪起，在查士丁尼皇帝统治之下，东罗马脱离了罗马机制。皇帝实行了深入的改革。在立法领域，他制定了查士丁尼法规，使古罗马法律重获新生。


镶嵌画： 麦基洗德和亚伯拉罕。

在宗教方面，从6世纪末开始，卡尔西顿会议奠定了新教规的基础。正统性将是拜占庭基督教的信条，它把皇帝这一上帝挑选出来的人放在东方教会的首领位置上，并使君士坦丁堡的主教与罗马教皇平起平坐。将政权与神权统一的这种不容改变的联系造就了拜占庭皇帝的力量，并保证了帝国的团结。

在政治与艺术方面，查士丁尼的统治（527～565年）标志着拜占庭文化的第一个黄金时期。由于扩张政策，雄心勃勃的皇帝几乎重建了全部“罗马皇权”。不过，连年征战也使国库空虚，人民贫困。另一方面，宗教骚乱动摇了帝国的东方各省，它们是偏向于耶稣单性说的。

在文化方面，希腊语在631年成为正式语言，这证明拉丁统治的决定性倒退。



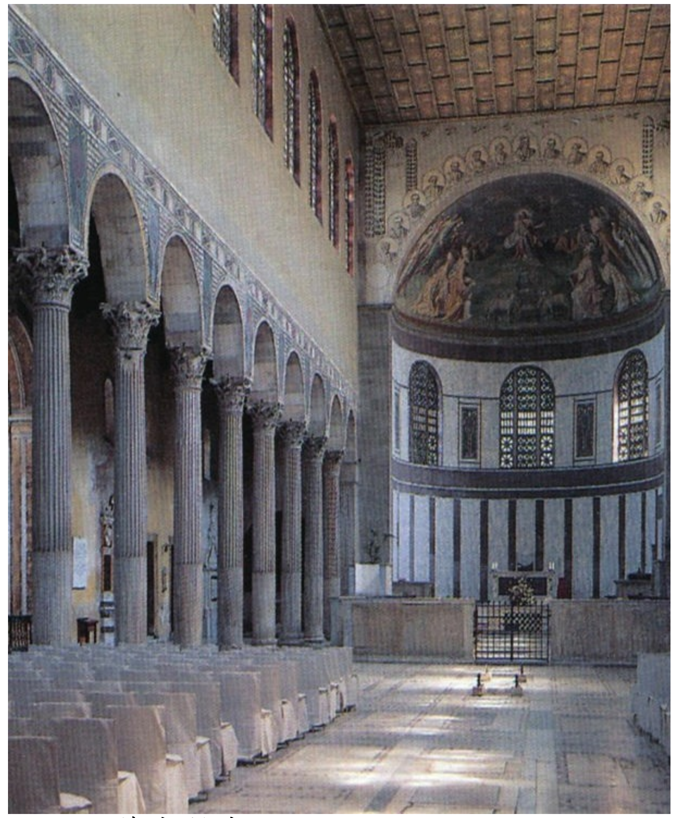
早期基督教绘画， 公元5～6世纪。那不勒斯圣古纳诺地下公墓。

从8世纪到9世纪中叶，拜占庭帝国的历史因破坏圣像危机 而黯然失色。它使修士和百姓与宫廷、教会上层针锋相对。后者认为圣像被狂热崇拜了，因而需要予以禁止。破坏圣像运动窒息了帝国文化的繁荣，并且使它与反对这种理论的西罗马教会权威的关系变得日益紧张。在这个时期，为了拥有对于教会的无上权威而产生了争吵。它已在近500年中使罗马教皇与君士坦丁堡主教成为对立双方。1054年，双方相互开除对方，结果是东方分立教会。这次轮到土耳其军队来给予帝国以致命的最后一击：基督教的君士坦丁堡从此变成了伊斯兰教的伊斯坦布尔。



早期基督教艺术， 公元4世纪法官瓦尔利奥夫人阿代尔菲娅石棺。来自圣让地下公墓。

受神启示的艺术来临



罗马圣萨宾教堂。

中殿，公元5世纪。

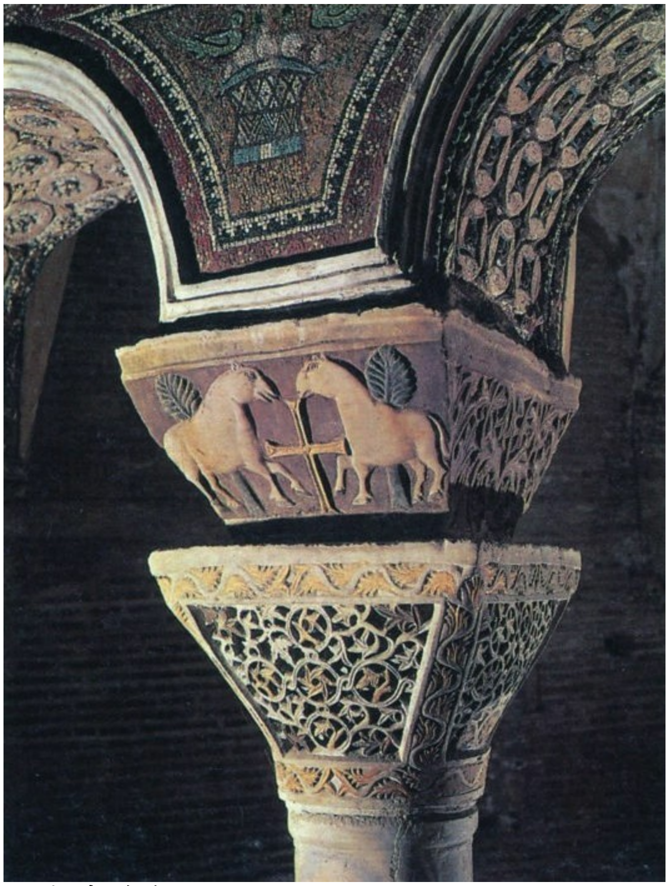
3世纪初，罗马帝国的东、西两块领土上同时出现了基督教艺术的征兆。此时，在基督徒非正规的崇拜地点：个人住所或罗马的多层公共地下墓室，出现了一些绘制的壁画。这些画的风格* 属于该时代罗马百姓运动的范畴。画中简单的对象本身也广泛地借用于罗马，因为它确立了一种对罗马内容进行基督教解释的方式。于是俄耳甫斯变成了耶稣，熟睡的恩底弥昂演变为在药西瓜树下的约纳斯。当他们从罗马艺术中找不到对应物时，基督徒们便创造出他们自己的圣像主题。因此，这种基督教新艺术的源头便并非那么多地在其圣像画上，而是更多地在于每一种艺术表现所包含的极其强烈的象征意义上。下跪、举臂都是表示灵魂正在祈祷，优秀的牧师便是灵魂的拯救者基督，等等。

这种基督教新艺术亦出现在石棺* 的制作上。我们从中可以看到在绘画中得到发展的简单手法和初步的象征性。这些石棺上的浮雕表现出极为多样的风格化特点，从简单的粗刻直到更为古典的和精美的高浮雕构图。

胜利的基督教艺术

在皇帝的支持之下，以4世纪的改革为起点，基督教艺术终于可以出现在光天化

日之下



拜占庭艺术。

拉韦纳圣威塔尔教堂柱头。



拉韦纳圣威塔尔教堂内景。

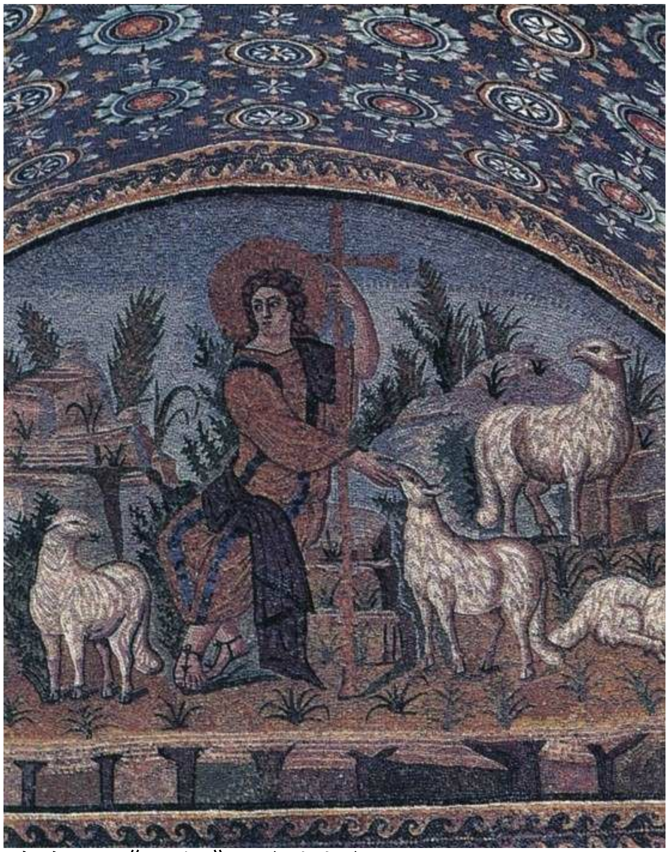
了，它成为艺术创造的主要成分。在一些建筑形式中，它把罗马的伟大创造作用延续下来，发扬光大。它尤其擅长使皇帝（在上帝的旁边）和新近皈依的大首领威名远扬。

从此，在罗马，在君士坦丁堡，在整个帝国，都出现了作为罗马形式变种的最初的基督教纪念性建筑，最初的崇拜场所，如圣萨宾教堂*，都是一些长方形会堂的式样，只不过符合于一种不同于罗马的观念罢了。

然而从4世纪中叶起，新近皈依的贵族阶级的趣味带来了对于古典形式的某种回归。另外，富裕阶级的影响还向基督教圣像艺术开放了艺术品的世界。

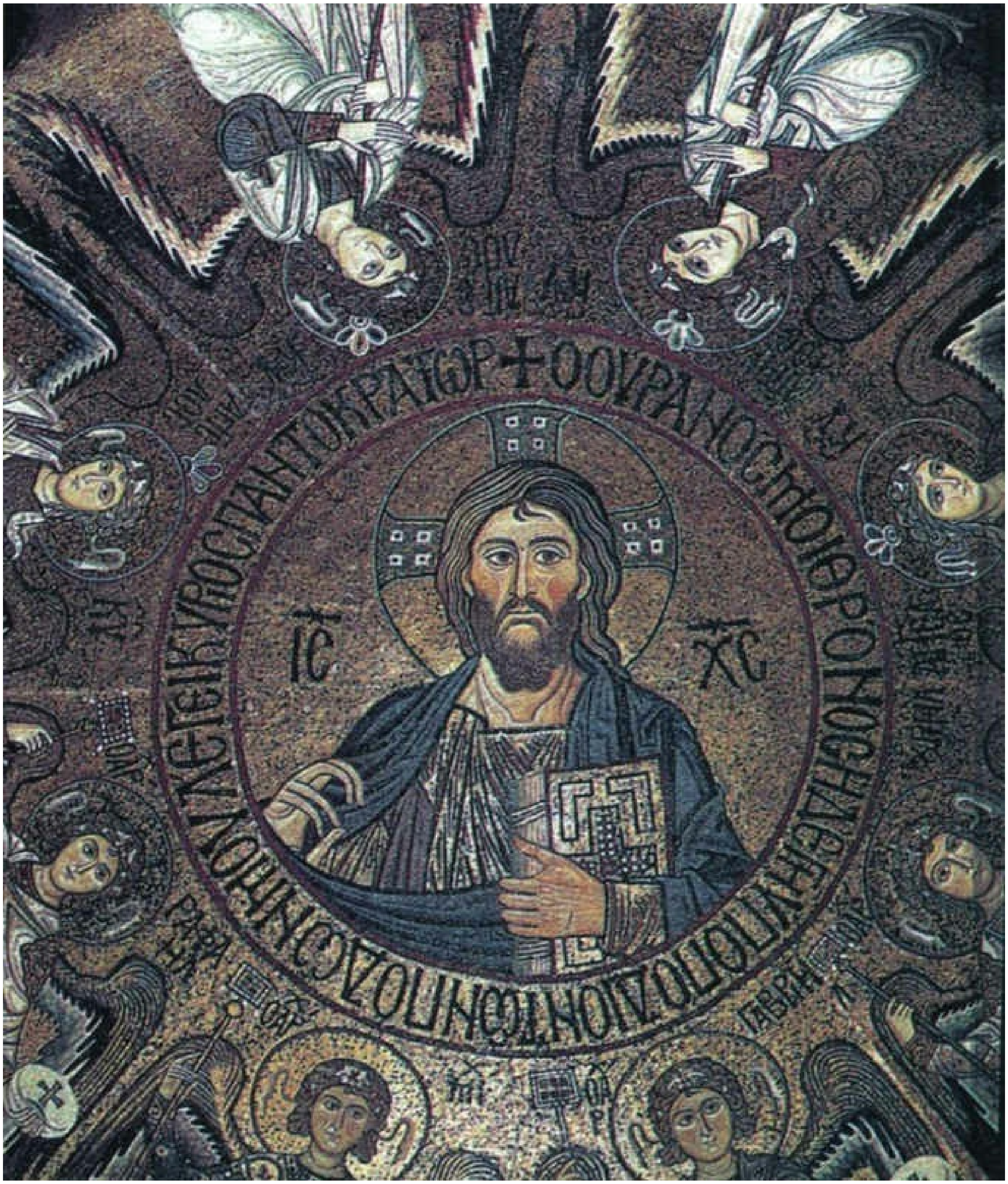
从早期基督教艺术到拜占庭艺术

在公元5世纪，对罗马帝国西部造成威胁的动乱并未能因此而阻挡住艺术创造的


镶嵌画《耶稣》（局部）。

生命力。拉韦纳——新的国都所在地布满了带有丰富镶嵌细工的宗教建筑（加拉·普拉西狄亚陵、圣阿波利奈尔·勒纳夫教堂等）。不过，在476年罗马土崩瓦解之时，也把这一新生基督教艺术的繁荣席卷而去，让它很快地被淹没在蛮人的影响之中。基督教世界的统一艺术被彻底粉碎了。

君士坦丁堡此时成为基督教艺术的唯一继承者。就在特点越来越不被强调的这一新艺术基础之上，在不知不觉之中，东罗马帝国创造出一种特别的艺术，它完全独立于教会和皇帝，而且它最重要的与众不同就在于它乃是西方和东方影响不断竞争的舞台。



基督神像。

宗教建筑：象征主义的探求

拜占庭建筑首先是一种砖的建筑。它的外部让砖面清晰可见，在内部则加以覆盖。经常采用的还有另一种建筑技术，即使用烧制的陶管，将它们套接起来，浸在砂浆之中。正由于轻型材料提供的方便，因此诞生了极为灵巧、有利于穹窿出现的建筑。

在公元5、6世纪，我们在东罗马看到的自然是早期基督教建筑形式。不过，为文化目的而使用集中平面的办法很快便必须要为这种建筑物添加一个半圆形后殿。这种革新的结果是创造出一种特别的解决办法：带穹顶的长方形会堂，其中包括君士坦丁堡的圣索菲娅大教堂，这座6世纪时由查士丁尼皇帝建造起来的教堂乃是第一个典范。

希腊十字架的平面形式是拜占庭最为独特的创造，而且也成为它的特点。它呈现为四划相等的形状。这些划又都进入到一个正方形之内。中心的空间是四划的交叉点，一座穹顶驾驭着它。教堂的内部和外部极其统一，作为拜占庭精神特点的极为强烈的象征主义与实际需要相结合。希腊十字架的平面在9世纪出现之后，从11世纪起被系统地使用于建筑。



《弗拉基米尔圣母》。

画于12世纪的拜占庭圣像。

浮雕艺术

公元6世纪，对于圆雕的古代趣味终于成为崇拜对象。拜占庭世界却与此相反，

在东方影响之下，发展的是一种首先讲究装饰的浮雕艺术。它有好几个技术特点：极浅的扁平的浮雕，让所雕表面成为名副其实的石头花边，雕刻时先在微微凹进的地方填入深色油灰，有时填上彩色玻璃膏，再让雕出的纹样突出于这种背景之上。拜占庭浮雕经常是更接近于装饰艺术，而非雕刻艺术，它注意安排色彩和明暗对比。它的纹样往往是几何图案或植物，具有极其强烈的风格特点。石棺的雕刻也符合同样的装饰要求。人物形象则被一些从东方形式中借鉴的象征主义成分所代替。

色彩的艺术：镶嵌画和壁画

热爱色彩表现的拜占庭艺术主张在建筑装饰中使用镶嵌画，紧跟着便是使用壁画。二者作用相同，演变类似。它们的首要功用便是教育，其圣像的内容是严格地由教会来安排的。

从6世纪起，它已区别于早期基督教镶嵌画，获得了自己的特色。只需要把拉韦纳5世纪末的镶嵌画与查士丁尼黄金时期装饰建筑的镶嵌画做一比较，便可断定高古时蓝、绿为主的自然主义氛围已经让位给了正在金色背景上演变着的一些庄严场面。这种金色后来成为拜占庭镶嵌画的整体效果，其目的不再是表现现实，而是将信徒置于与天上的精神世界的直接接触之中。同属于该世界的还有人物的圣事标准，不过，每个艺术更新时期都会看到人物形象回归于一种更为灵便、更为修长的体现。从7世纪起，破坏圣像阻碍了宗教形象的创造。该时期艺术的贫穷导致了对于这些形象的确切作用的深刻思索。

于是，从9世纪中叶起，随着危机的结束，建立了十分严格的圣像计划，把组织内部装饰与教堂每一部分的象征含义结合起来。穹窿中心象征着天界——万能基督 * 的帝座所在。半圆形后殿是专为表现圣母所设的。她虔诚地跪着或抱圣婴于膝上。在后殿的前面有虚位 的表现（帝座空着，预示基督将在进行最后审判时来到这

里）。在大殿（象征着凡界）的其余地方，对神圣人物的表现占据了所有的壁面。

这种严格秩序的最终确定与教堂采用希腊十字架形平面是同时的，并且与它密切联系在一起。不过，在帝国的最后几个世纪中，精美而奢华的镶嵌画经常造价十分昂贵，因此，有被壁画取代的倾向。壁画具有极大的灵便性，可以提供一些更为自发、生动的姿态，甚至有时可以表现出人物流露的感情。

圣像

与一般的认识恰恰相反，圣像不只是画在一块木板上的形象，它首先是可以随身携带的。它既可以使用油画技术，也可以使用镶嵌，既可制成金银的，也可以制成珐琅质的。

由于便于携带，圣像便能够进行拜占庭艺术的宣传，特别是皈依东正教的斯拉夫国家，尤其尊崇这种形象的神圣特点。俄国最著名的画派* 是诺夫戈洛德派和莫斯科派（它特别有艺术大师安德列依·鲁伯列夫）。从14世纪起，即拜占庭帝国垮台之后，圣像画传统就是由这些画派继续下去的。

用珍贵材料象牙、金银、珐琅、丝绸制作的艺术品在拜占庭世界极为尊贵荣耀。由于被十字军和土耳其人大量掠夺，它们成为拜占庭艺术在中世纪传播的主要因素。

圣威塔尔教堂镶嵌画（约547年）

查士丁尼皇帝和狄奥多拉皇后，拉韦纳。



朝臣簇拥的狄奥多拉皇后。

公元6世纪上半叶，拜占庭诸多皇帝征服了意大利，这使拉韦纳的作用得到加强。查士丁尼皇帝用新的教堂来为城市增添光彩，让它们成为拜占庭艺术在西方的见证。在这些教堂中，547年投入使用的圣威塔尔展现了严肃的外部结构，它与金碧辉煌、珍贵大理石和精美镶嵌比比皆是的内部形成极为强烈的对照。

描述

在圣殿墙壁上，两幅镶嵌画放射着光彩。左边表现查士丁尼皇帝，右边表现狄奥多拉皇后。

查士丁尼皇帝头戴皇冠，手持一个圣饼盘。在皇帝的右边，宫廷中的显贵和武装侍卫使地上的神权带上人的形象。在他左边，马克西米连大主教和教会代表着精神权力。两位副祭分别手持香炉和用宝石装饰的福音书。

在对面的墙壁上有与查士丁尼对应的狄奥多拉皇后。从她的皇冠和珠光宝气中便可以认出这位原先逃亡到海港酒吧之中的舞女。她俨然一副持有绝对权力的皇后模样，带着抽象的光辉和几乎非人间的奢华。在随从的簇拥之下，她正准备步入教堂。绣在她大衣下部的三位东方君王暗示着献祭的行动：她的双手捧着一个装着圣体的圣餐杯，她来将它赠送给圣威塔尔教堂。



狄奥多拉皇后（局部）。



查士丁尼皇帝与朝臣们。

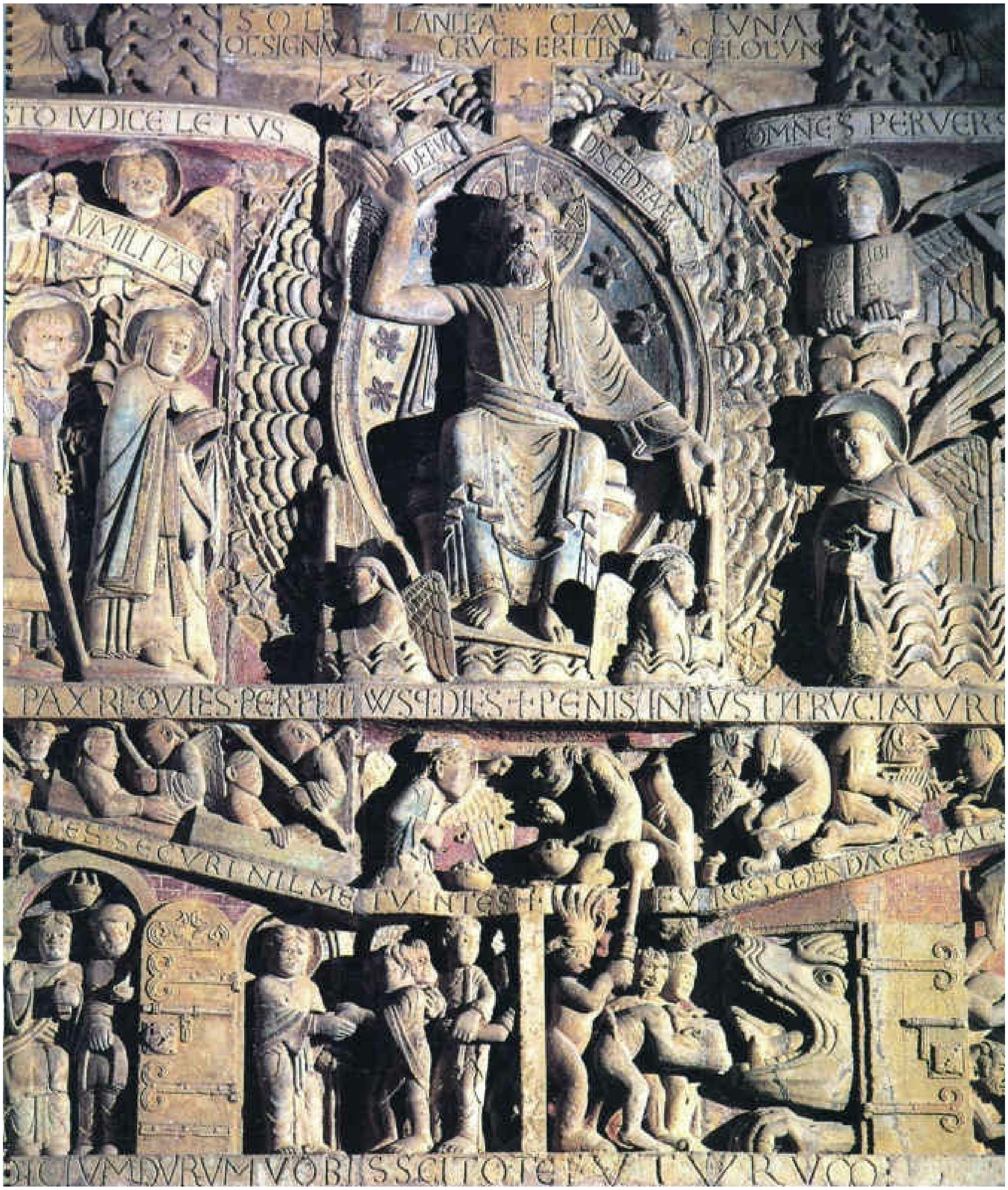
技巧

制作一幅镶嵌画，要备齐一些形状不规则的小石块作为“嵌片”，它们是大理石的，玻璃料的，陶土烧制的。把它们排放在一起，组成装饰，并由砂浆固定住。一张有若干块嵌片大小的金箔被用来做背景，一些螺钿成分用于突出皇帝夫妇项链上的闪光。

各种各样的嵌片放法使壁面程度不同地捕捉和反射着光线，这就赋予镶嵌画表面以镜面般的感觉，并且使色彩效果比起油画来要强烈得多。

评论

镶嵌画成为了对建筑的补充成分，并且似乎使土石工程的重量消失了。这两幅色彩灿烂辉煌的镶嵌画目的不是要写实效果，恰恰相反，寻求的是将身体的物质现实融化在带有某种神圣感的整体之中。金色的背景好像专门为表现天神世界的圣像画留出的一样，人物呈全正面出现，高傲呆板，面孔带有一种自豪的漠然，大大的眼睛注视着观众，发出催眠般的光芒。仅有一处衣褶或一只手的动作来缓和这种礼仪的僵直。人物的表现均不带阴影，没有体积感，他们像是置身于极其短暂的世界上，好似在空中浮动。作为上帝在地上的代表，查士丁尼和狄奥多拉都带着光环，此乃教会和国家在拜占庭帝国混杂的象征。



最后的审判（局部）：天使围绕的基督，下面是地狱和天。

阿韦龙省，康克大教堂西门门楣。（12世纪）

第五章

罗曼艺术

在语言学上，“罗曼”一词是指那些在原先被罗马化的国家中已成为现代语言的那些拉丁语系的语言。从19世纪起，一般都用它来确指在加洛林帝国解体之后，在西方发展起来的艺术。

不过，我们这章却要从加洛林艺术讲起，因为它显示了9世纪到来之时，与日耳曼艺术的首次决裂。这种艺术更新从此一直成为西方的特点。9世纪末，新的入侵使加洛林王朝分崩离析，从根本上摧毁了西方的统一。

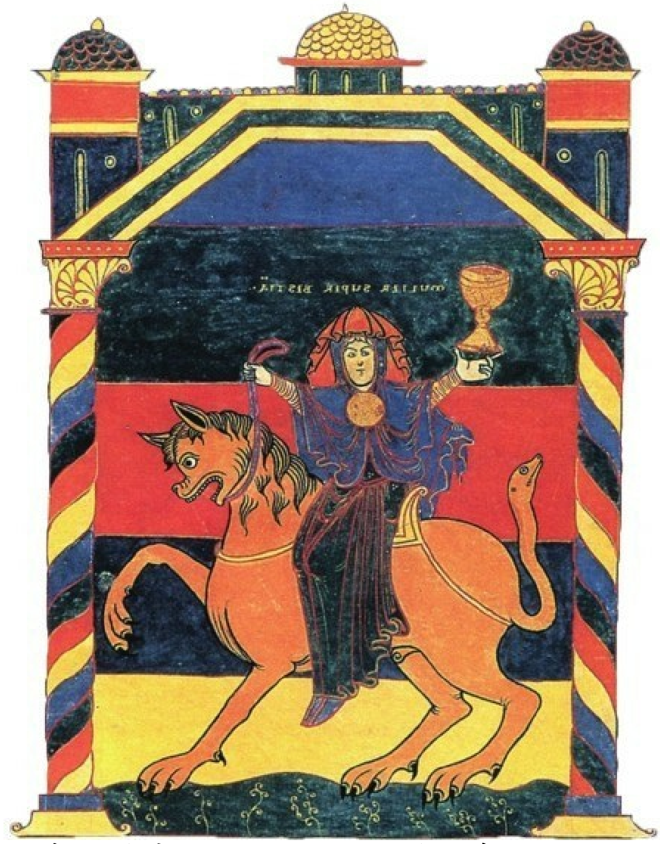
在公元1000年左右，入侵的危险被排除了，世界变得稳定起来，基督教的西方获得一种新的平衡。它在艺术上的进展以两种面貌反映出来：在神圣帝国诞生了一种比较匀一的帝王艺术；同时在西方其余的地方进行着各种各样创新的实验，它们成为罗曼艺术的母体。

从11世纪下半叶起，罗曼艺术进入成熟期，12世纪又达到鼎盛。不过，尽管它是在统一的基础之上，按照自己确定的基本方向发展起来的，但罗曼艺术作为深刻宗教性的、乡村的、分散的社会果实，其表现形式却是极其多样的。

在13世纪下半叶，它与近一个世纪以来已在大量西方城市达到繁荣的哥特形式并存，许多建筑物都以罗曼风格开始，以哥特风格竣工。

封建世界的割据与统一


珐琅镶嵌的金十字架表现耶稣的一生。


圣塞维的启示录。11世纪的细密画。

公元800年，在罗马，查理曼从教皇手中接过了皇冠。通过这一具有高度象征性的动作，查理曼表明他是全部罗马帝国和基督教帝国的继承者。事实上，这是从罗马帝国垮台之后，西方第一次统一在同一个政治权威之下。

教会显示出它在这个有千种面貌的帝国是起统一作用的。查理曼和教皇一道把它变为进行礼拜仪式和行使教权的机构。

另外，由于把来自帝国各个角落的博学之士都聚集到宫廷之中，皇帝成为了从罗马帝国垮台之后西方首次知识更新的引路人。在艺术、文字和精神生活方面，这一复兴都体现为愿意回到古代典范上去。

在查理曼死后，帝国再次四分五裂，不过，这一衰落并没有降低加洛林文化的

崇高威望。


洛什城堡。 城堡建于12世纪，城墙建于13～15世纪。

最终，在秃头查理在位的最后几年中出现了短暂复兴之后，公元877年，即这位君主死去之时，匈牙利人、威金人和撒拉逊人的新入侵彻底粉碎了帝国的剩余部分。

公元1000年的转折点

公元1000年前后，西方的解体已在各个方面明显地体现出来，在政治、地理、社会、文化和宗教上都是如此。

入侵所造成的没有安全感的氛围逐渐地带来了政治和社会组织的深刻转变。

事实上，在10世纪初，政权便已经瓦解，它已不再能够为地方上的领主提供安全保证。人民于是转而寻求领主的保护，使领主的权力在实际上得到加强。于是，封建制 在不知不觉之中已经形成，坚固的城堡便是它的象征。

这种社会、政治的新组合建立起社会上层人士间的附庸关系。每位老爷都有义务服从另一位更有权势者，并且要对自己所控制的人民负有责任。在10世纪到12世纪之间，封建附庸的机构已经在西方广大区域中扩展开来。

在法国，这些机构取代了中央政权，地理上的割据已经到了极点。此外，在欧洲，封建组织已多多少少被相对强大的中央政权所控制。

这就是诺曼底的情形，入侵的威金人定居下来，并且在1066年黑斯廷斯战役*

之时，他们使英国与其连在了一起。

在德意志地区，萨克森国王奥托一世靠着他强烈的政治个性，成功地驾驭了封建体系。他进行了强有力的征伐，向东方扩大了自己的疆土，并挡住了匈牙利人向南的扩张，将意大利的一部分纳入自己的版图。962年，奥托一世在罗马被教皇加冕为皇帝。德意志神圣罗马帝国诞生了，他也成为罗马帝国和加洛林帝国的精神继承人。



马蒂尔达皇后的壁毯。描绘1066年黑斯廷斯战役的各个情节。局部：哈罗德与彗星。贝叶，主教府博物馆。

知识学习被放在隐居院和修道院中，在那里聚集了教士们的主要成员。

于是，罗马的教会完全附属于世俗的权威，由它负责在彻底的混乱之中任命教士、主教甚至教皇本人。

在公元1000年左右，更加安定的形势和社会组织、农业工具的进步引起了普遍的人口爆炸。于是实行了垦荒政策，它使领地孤立的状况得到缓解。

在宗教方面，崇拜圣物做法的发展增加了朝圣道路使用的频率，而这也有利于建立一些新的联系。

各大教派都在整个西罗马扩大自己的势力。以其财富引人注目的克鲁尼亚派在10世纪至12世纪最为兴旺。它宣传回归朴素、实行苦行的法则。通过他们为数众多的建筑物，他们苦修的场所，这些教派在传播罗曼艺术中起了最主要的作用。

另一方面，从11世纪起，面对伊斯兰的实力，西方聚集在进行征讨的同一理想之下，并组织了十字军远征。

从11世纪起，教权试图从皇帝的和罗马某些家族派别的控制之中解脱出来。它宣布不能接受由世俗权力来任命教会的代表，并且重申自己的普遍权威。

公元1122年，沃尔斯宗教协定确认了这一状况，标志着在一段时间中教会对各种非宗教权力的胜利，它又一次团结在唯一的和统一的权威——教皇之下。



圣雅克·德康波斯代尔大教堂。11世纪，西班牙。布拉特利亚斯大门。该教堂为中世纪最重要的朝圣地之一。

罗曼艺术的多样性

在入侵时代之后，重组法兰克王朝带来了8～10世纪时艺术令人赞叹的发展，在被称为“中世纪早期”的时期内，设计出新的表现形式，并逐步抵达了罗曼艺术之境。

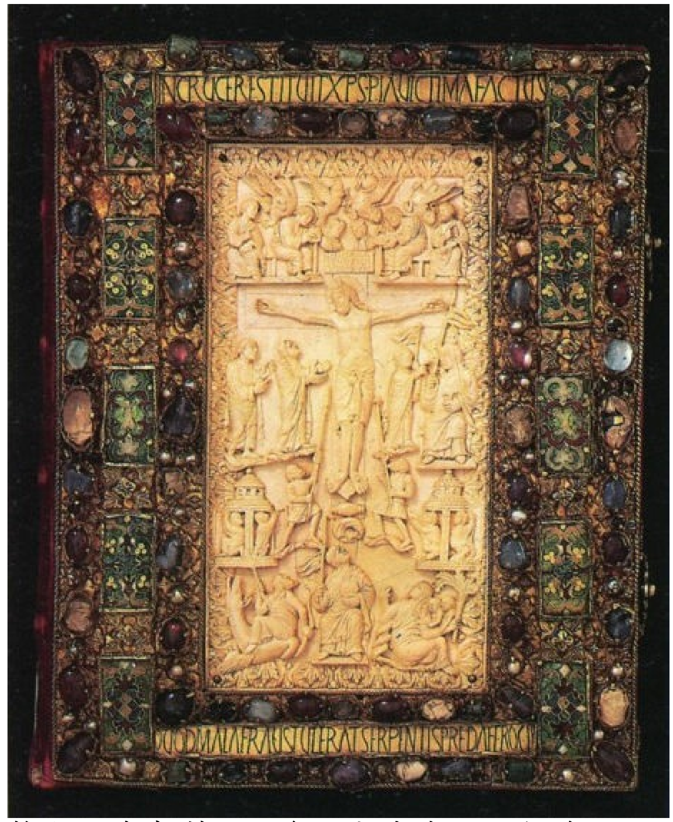
加洛林复兴

加洛林艺术的特点是自愿地回归远古形式。不过，它并不提出任何一个古代范例供奴隶般模仿，而总是拿出自己的一种特别的采纳方式来。加洛林文艺复兴是通过完完全全服务于最高统治者的艺术体现出来的。它在877年秃头查理死去时结束。



加洛林艺术。洛尔兹皇家修道院大门（8世纪末）。

加洛林式建筑* 留存至今的没有几幢。它们的平面呈远古的中心式或长方形会堂状。 不过，为了符合新的礼拜仪式的需要，长方形会堂式被极热烈地采用。



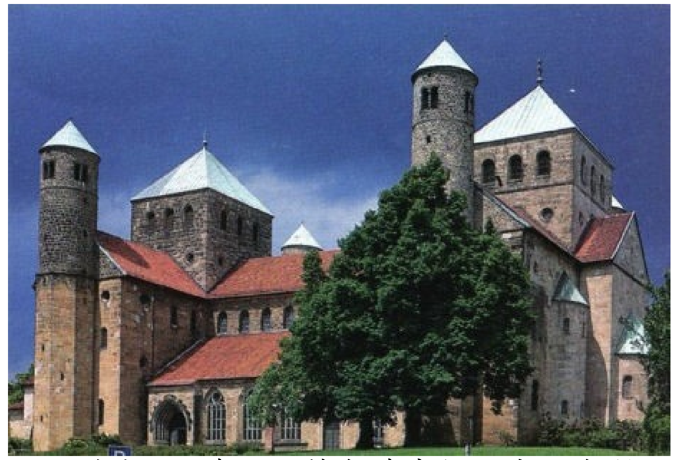
梅斯福音书封面：象牙部分表现耶稣受难。在铜底上镶嵌宝石和珐琅。

于是，除了按照东方的罗马礼拜仪式在教堂建筑中安排祭坛之外，还增加了一个与它完全类似的第二个祭坛。加洛林长方形教堂便因此有了两个对称的圆室。 在每个圆室内，祭坛都建在一个带顶的（不再是地下）、被称为地下室的建筑上。在它里面安放着供信徒环行参拜的圣物。

为了装饰建筑物，人们重新使用了出自一些古代建筑的现成材料（最经常的是柱头和立柱）。这种做法似乎在雕刻领域被广泛仿效，从而损害了加洛林雕刻自身的发展。

手稿上的绘画和首饰成为加洛林遗产的主要部分，它们把古代插图者的技术重新用来表现此时时尚的趣味。

加洛林金银器* 尽管坚持使用日耳曼技术，但让人看到的却是从古代希腊罗马借鉴来的风格、圣像。它具有一种豪富的特点，喜欢使用贵重的材料。

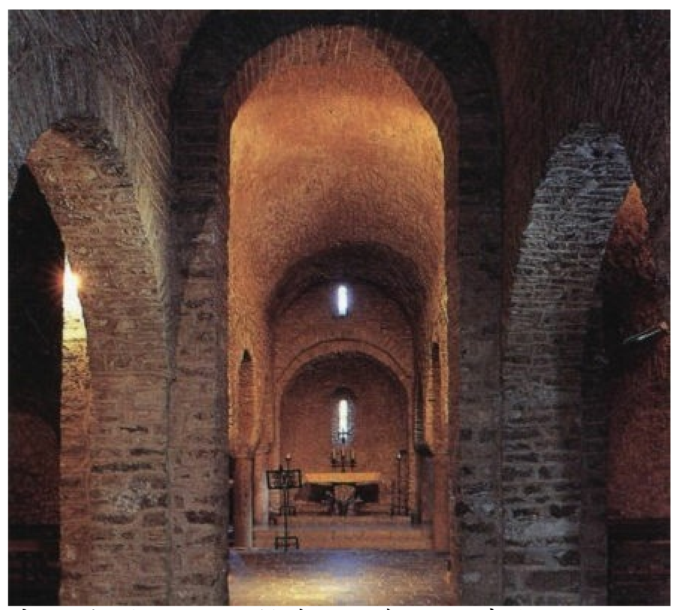


罗马艺术。 德国，赫尔德申姆圣米歇尔教堂。

当查理曼在位之时，小艺术品作坊被聚集到宫中，在他儿子虔诚的路易在位时，它们又分散为由一些显贵（如麦兹的埃邦大主教）领导的宗教作坊，并且各自形成风格不同的派别。

奥托艺术

它在直至11世纪末的神圣罗马帝国中大放光彩。完全为塑造精美的帝王形象服务的这一艺术 有两个灵感源泉：一方面是加洛林艺术，另一方面是拜占庭艺术。事实上它直接或非直接地包括了罗马帝国的遗产，而且也最接近于专为最高统治者服务的艺术。



卡尼古的圣马丁教堂。 东比利牛斯。

加洛林范例统治着建筑创造 ，带轴心的平面似乎被放弃（零散地出现，如奥特马申姆教堂），到处都可看到带对称双祭坛的宗教建筑构想的飞跃发展。在11世纪

中，这些建筑具有普遍性。赫尔德申姆的圣米歇尔教堂便是其灿烂夺目的典型。在外部，塔与钟楼在突出强调着建筑的宏伟和两个祭坛的壮观。

对拜占庭的借鉴是由可移动物品引入的，在首饰方面最为明显。对人物形象的表达反映出某种呆板，但线条的洗练却达到精美高雅之境。

最初的罗曼艺术

这种叫法指的是从10世纪末开始在西罗马剩余部分进行的全新的创造和全新的实验。

建筑


（勃艮第）图努斯圣菲利拜尔教堂正立面。伦巴底边纹和雷兹纳边纹装饰。

最初的罗曼建筑的故乡在已灭亡的加洛林帝国的中部，从北意大利到南西班牙，中间经过法国南部。在这一地理范围之内，伦巴底和卡塔卢西亚显得尤有生气。

最初的罗曼建筑的平面十分简单（有一至三个殿堂，在尽头处加上一个半圆形后殿），在11世纪中，它产生了变得复杂的倾向。

此时，建筑家的目的乃是照顾到土木工程的石砌面，这便阻碍了对于宏伟规模的一切追求。因此，这种建筑低矮狭小，一般使用碎石模仿砖的形状。

不过，正由于建筑者首要关注的是外表覆盖层，人们逐渐地使用石头的穹顶取代了容易失火的木梁架　，石头砌面可见于殿堂的某些部分（后殿、小拱门……），它在这些部分的运用显得得心应手。有时，例如在卡塔卢西亚卡尼古的圣马丁教堂，大胆的建筑者竟将它的使用扩展到全部建筑上。

砌面体系中产生的变化导致对于支撑材料的思考，于是整块石头的立柱被十字形的支柱取代。这些支柱支撑着立柱或受力的半露柱，加强了楼房内部的节奏。在外部装饰上，也可以看到在增加墙壁高度时对节奏的考虑。盲拱廊（伦巴底边纹）被凸起的垂直边纹（雷兹纳）*　分隔开来，这一体系使壁画活跃生动有时也在墙壁的上部开几个很小的窗口。

雕刻

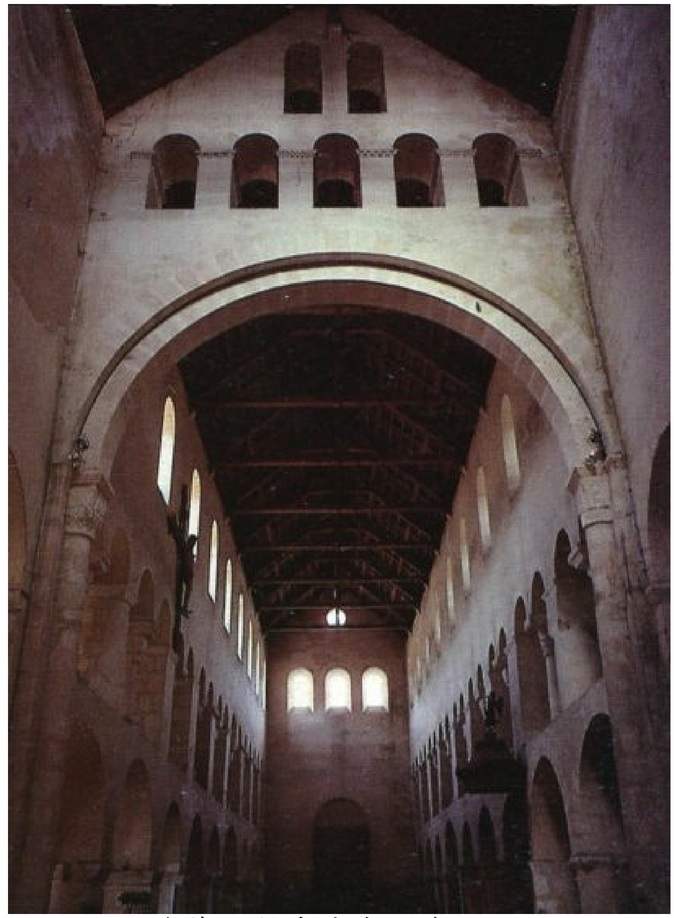
为了装饰建筑物上的各连接点，最初的纪念性雕刻实验出现在内部的柱头和外部的浮雕上。这种大量借鉴于金银器技术的雕刻在朴实天真方面颇有发展，我们可以在圣热尼德丰特纳教堂*　看到这一点。它的表现尚为罕见和腼腆。不过，从11世纪下半叶开始，出现了一些从风格到构成都已完全罗曼式的柱头。



10世纪（朗格多克）圣热尼•德丰特纳教堂大门过梁浮雕。

小艺术

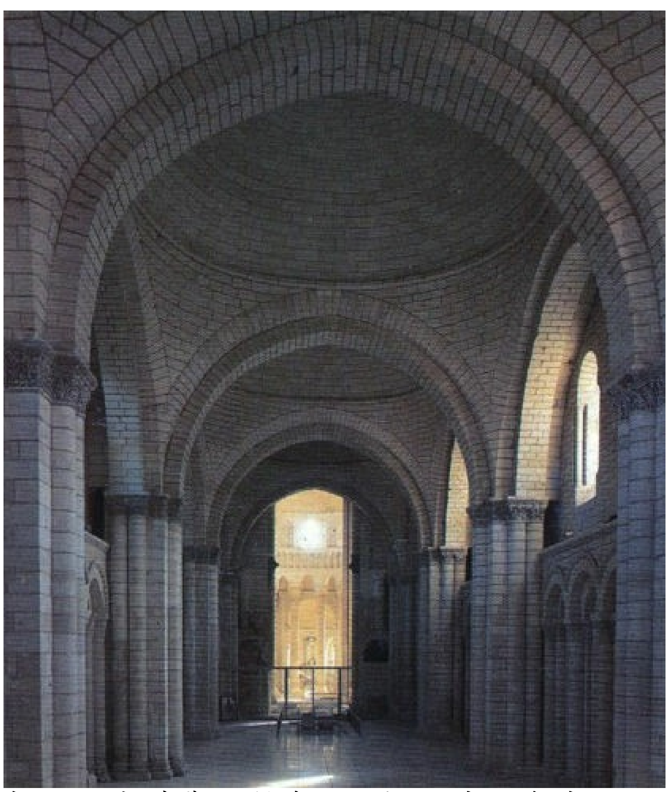
手稿插图画在罗曼艺术的发展中起了主要作用。这方面对技巧的限制要比在雕刻或建筑上小得多。一些早熟的画派从11世纪初起，出产了一些可以觉察出罗曼特点的作品。它表现为使用平涂的颜色、相对朴实天真、生动的叙事风格以及抽象与现实不断混杂的圣像。艺术家的努力不再是创造插图效果，而是尽最大可能地占据空间。



维涅里圣艾蒂安教堂木制梁架。 上马恩省。

这时，主要有两个手稿插图画派：英国南部画派和西班牙北部摩萨拉布画派。

罗曼艺术



拉贝耶丰特弗罗教堂， 曼恩-卢瓦尔省。

最初的罗曼艺术通过商业的发展，沿着西方朝圣的道路传播开来。从12世纪起

的全部艺术创造上都反映出它的革新。在多样化的罗曼艺术中，这种创新乃是共同一致的。

建筑：



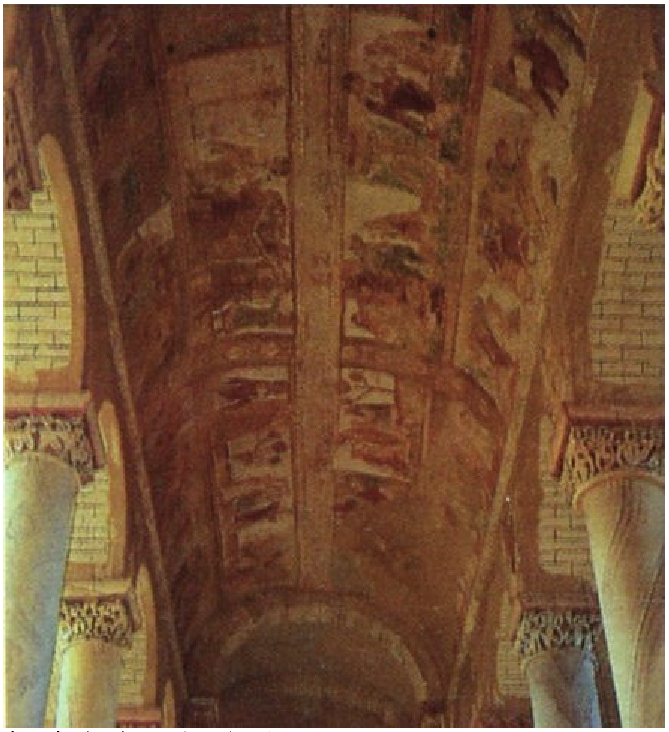
莫依萨克圣彼埃尔教堂隐修院， 塔尔纳—加洛纳。11世纪末。

长方形会堂和拉丁十字架的平面占据着统治地位。祭坛和耳堂都得到前所未有的发展，以适应宗教仪式和朝圣者人数增加的需要。

在屋顶方面，由一些支柱撑起的木制屋顶梁架在神圣帝国、中意大利和周边地区，以及诺曼底和英国，都占有绝对优势。这种屋顶使人可以在建筑物的立面上打开广阔的出口。

在欧洲其他部分，则将石材从屋顶扩大到全部建筑上面。此时，有三种屋顶覆盖形式：摇篮式 （半圆拱腹或折式拱腹），斜坡式 * 和穹窿式 * 。

摇篮式屋顶是放在大厅上面的一种石制的半圆柱。在某些建筑物上，由支柱撑起的扶拱帮助支起屋顶，因此形成跨度。当屋顶是半圆拱腹时，它的推力便垂直地向外部产生作用，当屋顶为折式拱腹时，推力则向外部分散，并在垂直方向上向墙壁的底部产生作用。

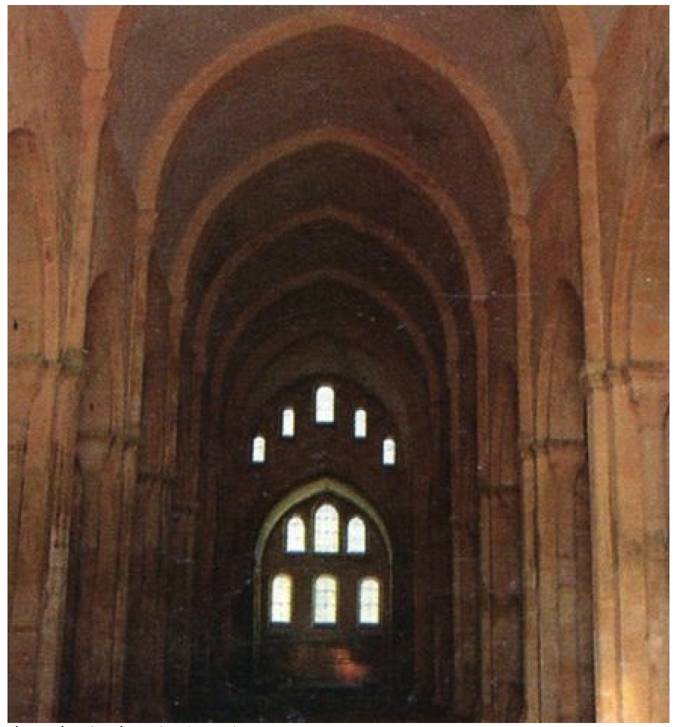


摇篮式半圆拱腹屋顶。

加坦波河畔圣萨文教堂。

对这些推力的调整与平衡决定着建筑的高度。为此，找到了好几种解决方式。

第一种主要在于使用厚墙，或者加添侧道，把它们升至屋顶高度，以维持屋顶的推力。墙与侧道则由坚固的扶垛架起。



摇篮式折式拱腹屋顶。

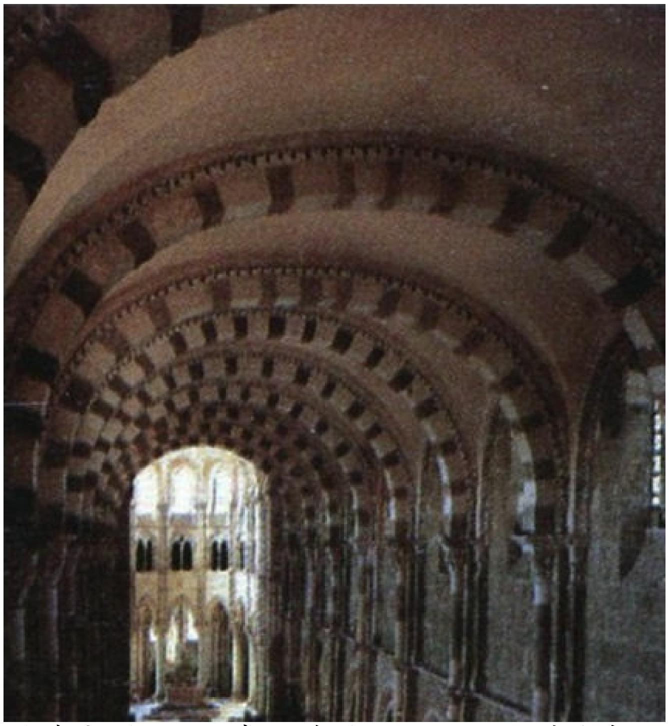
丰特内修道院。

另一种办法是在侧道上方升起一些盲楼，将大厅的墙壁保持在它们的上部。建筑物的采光则通过侧道，内部的高度变为两层（拱孔和盲楼）。

这种体系也可以被用来建造折式拱腹的摇篮式屋顶。屋顶的推力点被转移到底部，于是便可以在盲楼上方开窗，使大厅直接采光，它的高度则为三层（大拱孔、盲楼和高窗）。这种解决方式在勃艮第被广泛采用。

斜坡式屋顶由两个成直角切割的摇篮式屋顶组成，主要的推力落在犄角处的立

柱上。在建筑物的立面上可以打开宽敞的出口。


斜坡式屋顶， 威兹莱的圣马利亚—抹大拉教堂。

穹窿顶经常用于覆盖耳堂的交叉部，以便美化其空间。有时也可以用一连串的穹窿来做整个建筑的顶部。这种体系禁止安排侧道。但也正因为如此，由于它全部落在犄角的巨大支柱上，所以使大厅得以直接采光。在法国西南部可以看到这种办法。

内部装饰 ：起初，罗曼教堂的内部是五颜六色 的：壁面布满绘画，雕刻亦五彩缤纷。

早期基督教的、加洛林的、日耳曼的、拜占庭的、东方的以及伊斯兰的源泉，为建筑装饰的飞跃提供了营养。

罗曼圣像艺术使极具象征性的主题居于优势地位。它们经常表现一个想象的、奇形怪状的世界，它符合于此时的宗教概念。

罗曼雕塑 的功用在于对建筑的关键处画龙点睛 ：内部的柱头和神龛，外部的门廊和门楣。不过，这种雕塑所必需的建筑环境极受限制，它强迫艺术家去扭曲所雕的形，以便使它能待在给予它的空间之中。这便是人们所说的“环境法则”。它反常地把艺术推向微型表现的创作自由。

从11世纪末开始，小型艺术品已经到了几乎完全为教会服务的地步。其技术工艺获得巨大发展，得到众多的进步，特别是通过在铜面上的镶嵌技术使珐琅工艺产生了革命。这一技术在于使珐琅进入到铜板上留出的形中。

罗曼艺术的多元化

在罗曼艺术的发展过程中，存在着由于地区和年代而造成的巨大差异。我们在此要确定罗曼艺术形式在西方各地区的不同表现。

不过，对罗曼艺术的多样性作地域上的划分，这又未免过于专横，因为艺术家的自由表达是无所不用其极的，许许多多被列入一个特定地理范围的作品往往都逃脱出该地区艺术的总貌。

勃艮第 * 是一个充满活力的中心，在12世纪上半叶蓬勃发展。它的建筑以和谐高雅著称于世，其范例莫过于11世纪末竣工的克吕尼三世大教堂。它的三层设计使它具有极其轻盈的感觉，尽管它的巨大体量在罗曼艺术中首屈一指。

它的雕刻以拉长形状和充满生机的服装处理作为特点，表现出叙事性手法的卓越超群。



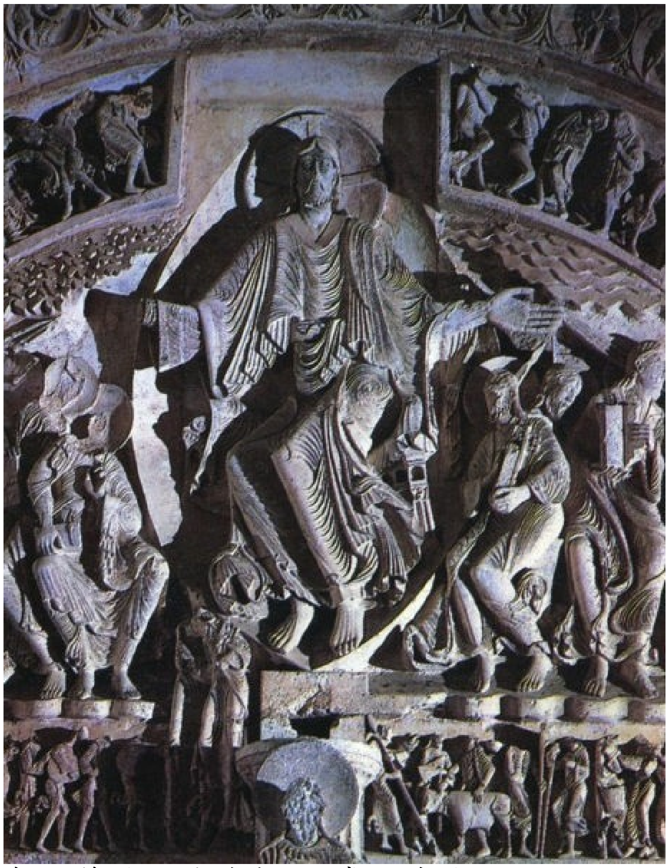
勃艮第的罗曼艺术。 奥顿大教堂北门过梁。12世纪。

《夏娃的企图》。浮雕被认为出自吉斯勒贝尔之手。

它的小彩画由于有克鲁尼斯派和西多派工作室而得到发展。在12世纪初，在英国主教埃蒂安纳·哈丁的领导下，西多派工作室接受了来自英国—萨克森的重要启示，采取了具有罗曼艺术特点的生动、明丽的风格。

朗格托克* 和利木辛

雕刻在吉尔图安工作室一类的地方兴旺发达。该派活跃于11世纪末年，它用石刻手法将象牙和金银器的模特儿再现出来。



勃艮第的罗曼艺术。 威兹莱的圣马利亚—抹大拉教堂门楣。12世纪。《基督与圣徒》的局部。

这种风格在技巧的精湛上要超过勃艮第，灵活柔软、极其轻盈的衣褶表现尤为生动。铜上的珐琅镶嵌工艺在利木辛也有昙花一现的早熟。该派的特点是使用艳丽的颜色。

诺曼底与英国



朗格托克的罗曼艺术。 苏亚克教堂大门背面。先知以赛亚。

诺曼底包括法国的诺曼底和英国，它的建筑在11世纪得到迅速发展。庞大的建

筑规划有利于木架屋顶的重新使用，但这一方式在12世纪刚开始时又被摒弃了。诺曼底建筑一般为三层。

当屋顶使用石材时，诺曼底采取折式拱腹，它经常带有双重线脚装饰，组成交叉穹窿，预示了未来的哥特风格。在外部，它的正面以带有双塔的和谐形式展示于人，比如在冈城* 。

这种建筑的宏大规模使雕刻没有多少驰骋的天地，它的内部装饰主要是带有简单图案的穹窿。

德意志神圣罗马帝国

其建筑一直忠实于奥托式的楷模。不过，某些建筑物，例如斯波尔皇家大教堂*，从12世纪初起，以石材屋顶代替了木架。这些巨大、阴暗的建筑只是在13世纪结束之前方才对纪念性雕刻开放。

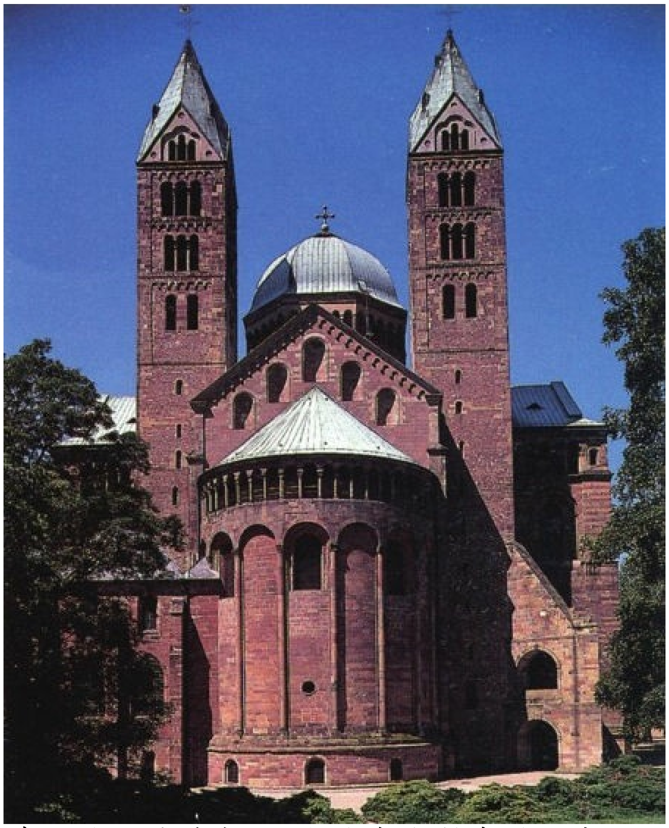
铜与合金的冶炼技术的发展使珐琅艺术在12世纪的默兹地区产生飞跃。它被称为罗曼—默兹式，但并未脱离金银器工艺师勒尼埃·德于伊的古典影响。

意大利与普罗旺斯

意大利始终密切地联系于自己的古代文化背景，这给它的艺术带来某种保守性。另外，由于地理位置的原因，它接受了众多的影响：北方的神圣帝国，西方的罗曼艺术，东方的拜占庭。因此，对罗曼形式的采用在这里是千差万别的。仍忠于传统的建筑已把洗礼堂和钟楼与教堂本身隔开。勒塞纳和伦巴底小拱廊外部装饰的发展使壁面出现重叠廊饰，圣殿正面也变为双层，比如在比萨* 便是如此。

意大利北部建筑在德意志诸国的影响之下发展变化着，而伦巴底则始终对最初

的罗曼艺术忠贞不贰。



德国的罗曼艺术。 斯波尔大教堂的圆室。11世纪末。



诺曼底的罗曼艺术。 冈城的三位一体教堂。

不过，在这些地区，石材屋顶已经普及开来。意大利中部更忠实于早期基督教传统，主张采用简单长方形会堂式的平面和木架屋顶。

雕塑从12世纪初开始有了革新，不过，同时仍恪守着对古代典范的忠诚，在衣褶的组织上尤甚。

意大利典范在普罗旺斯得到广泛传播，它的雕刻在建筑物的正面以凯旋门形式与拱门融为一体。从12世纪下半叶起，雕刻的制作在该地发展起来。

南意大利和西西里岛。 作为拜占庭、穆斯林和罗曼（从1130年诺曼人到来时算起）影响的十字路口，它的艺术极具个性，把穆斯林装饰、拜占庭镶嵌和罗曼柱头混在一起。

西班牙。　在南部，西班牙艺术接受了穆斯林极其强烈的启发。在北部，由朝圣者的来往交流所传递的罗曼艺术影响尤为明显，而且它还和西哥特文化背景水乳交融。

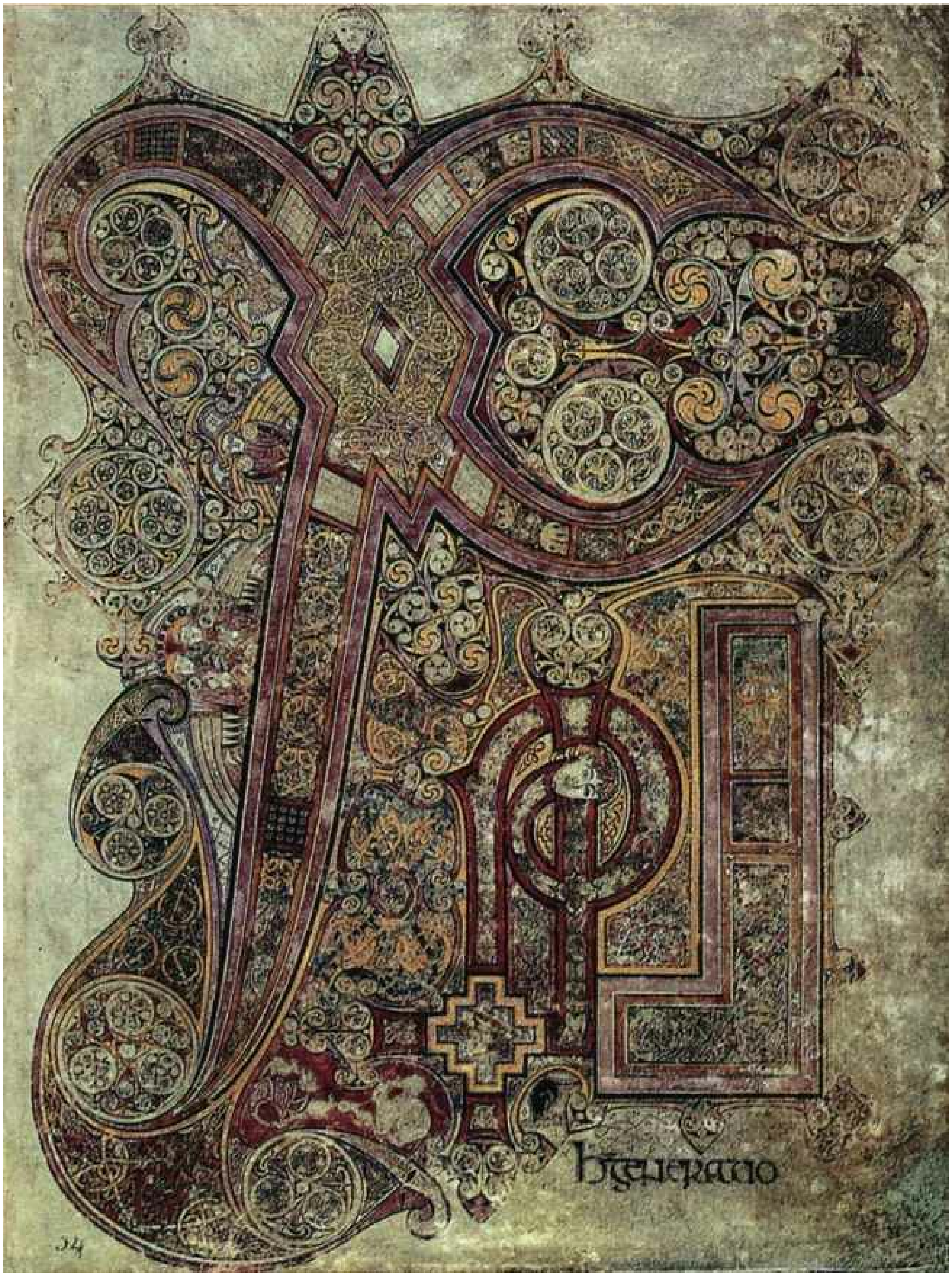
东欧。　并不拥有基督教文化传统的这些国家（波兰或匈牙利）先后接受了来自意大利、法兰西和神圣帝国的重要影响。它们始终在东欧占有先于一切的优势。



意大利的罗曼艺术。 比萨的《奇迹之地》，洗礼堂，大教堂和斜塔。

凯尔斯福音书的首字（公元7世纪末）

都柏林三位一体学院



圣马太福音书。

公元5世纪基督教被引入爱尔兰。该岛文明本属于克里特传统。在这个一直十分孤立的国家，基督教艺术的兴盛也十分独特。事实上，爱尔兰既逃脱了罗马的征服，也未遭到日耳曼人入侵。而且随后又因英国出现不信教的撒克逊人而被孤立于

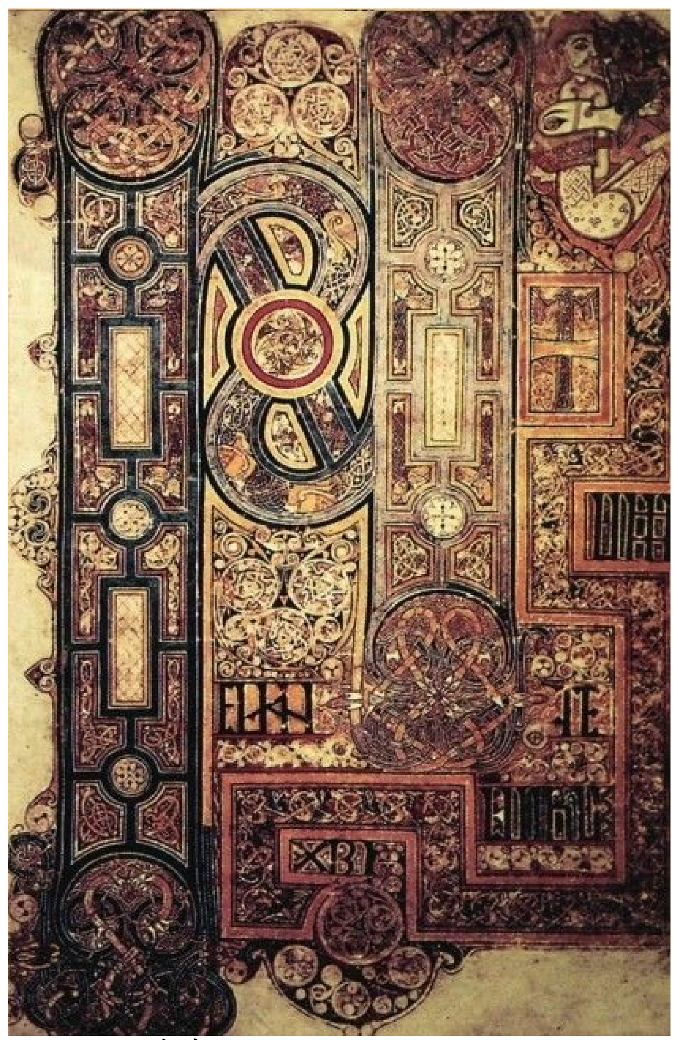
西欧之外。教会在这里迅速地具有了重要性，其作坊也开始生产流传于全欧的手抄本，它们几乎全部是福音书。

描述

凯尔斯福音书来自艾欧纳岛，当时尚在807年的威金人入侵之前。这一手稿饰有大量丰富的细密画，好似一件金银工艺品。该书马太福音首页的目的完全是创作一个巨大的基督符号。这个“X”聚集了一大团曲线和布满了天使与最卑鄙动物的叶旋涡饰。

风格

在爱尔兰，修士们遭遇了克里特人的艺术传统。抄书者拒绝从古代绘画中得到启发，而更愿意到具有日耳曼渊源的装饰图案中去汲取灵感。具有魔法意义的交织字母，溯其根源，乃是文字发明之前的世俗世界。将罗马基督教艺术的自然主义取而代之的是一种在欧洲独一无二的带有复杂图案的抽象艺术。克里特的螺旋结合于撒克逊和斯堪的纳维亚的缠绕交织，统治着这些制作得精细之极的曲线装饰。变化无穷的小彩画图案表现出广阔无垠的创作奇想以及精湛高超的技艺。



圣马可福音书。

评论

爱尔兰修士们把一种重要的革新带到手抄本中。事实上，画面尽管很小，但已经不再局限于插图作用。每一页的第一个字母都变得很大：装饰已将自己的主要特点赋予该页。

现已在欧洲的好几个国家发现了由爱尔兰作坊饰图的大量文本。修士们朝圣之时将它们随身携带，这一传播对加洛林时代细密画产生的各种派别贡献巨大。大陆的罗曼雕刻家从这些手稿中广为受益，在一些檐壁和柱头上再现了爱尔兰主题的博大交织。



福音传教士的象征。

手抄本

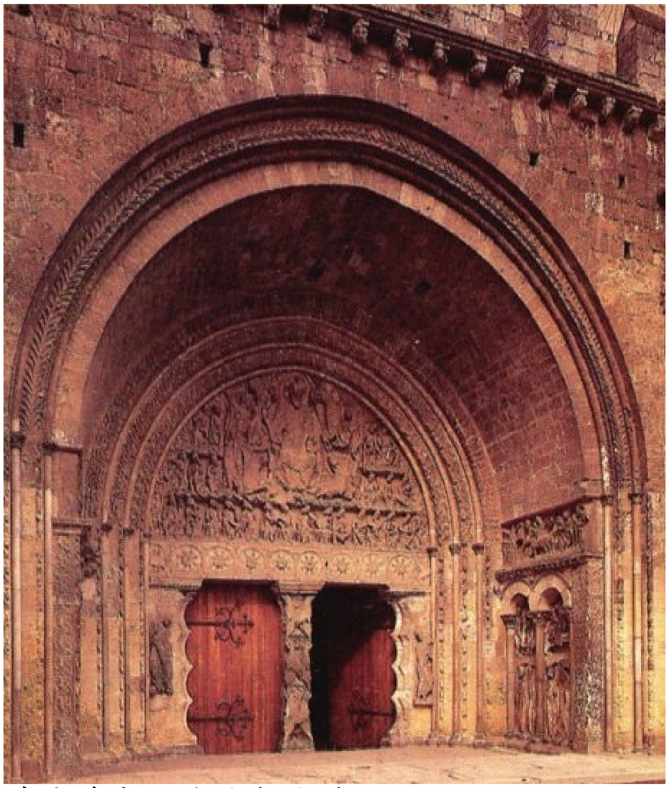
耶稣教义最早的手稿都书写在纸莎草纸卷上。手稿集（一本一本地连在一起，组成的集子）则是书写于公元5世纪左右出现的羊皮纸上。

表示基督的符号

基督一字的花押字，希腊文为Kristos，形式为交织在一起的X（Khi=C）和P（rho=R），在上面再加上I。在下部，有两只老鼠，它们正在两只猫的眼前争夺一块饼干。

莫依萨克圣彼埃尔修道院大门

（约1115～1131年）



莫依萨克圣彼埃尔修道院大门。

塔尔纳—加洛纳。

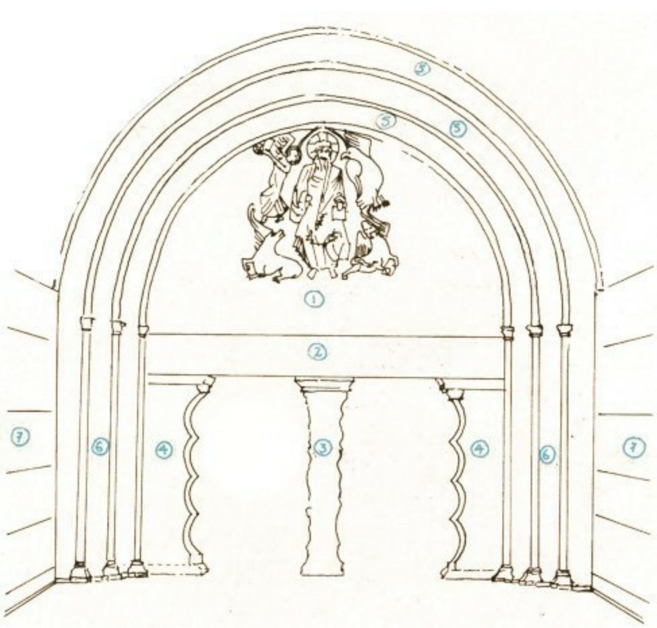
在修道院竣工之后，约1110～1115年间，安斯吉蒂尔教士想到要建造一座带塔的拱门厅，当时就把现在的门楣和拱脚柱放到了西门上。安斯吉蒂尔死后，这组雕刻于1125～1131年间被移到南边的正面墙上。这块雕刻无疑仿照了克洛尼大教堂的门楣，而被显著地予以扩大。

描绘

这块巨型门楣（6.55米宽）得到一个深拱门的保护，所雕的好几个场面在门楣上，拱脚柱上和门厅的各个面上，互相呼应。

在门楣上出现了《启示录》第四章上的幻见，圣约翰宣告了世界的末日。在中心处，基督坐在神位上，被福音书的四象征簇拥着。在他左边是圣路加的公牛和圣约翰的苍鹰，在右边是圣马可的雄狮和圣马太的天使。

两个被极度拉长的天使框住了这一组中心。



大门素描草图。

在基督脚下，从门楣的各个地方上来了24位老者，他们在歌唱着上帝的光荣。

每人手中都持有一个高脚杯和一把齐特拉琴。

在门楣下方，过梁上饰有蔷薇花，从两个鬼怪口中吐出来的粗绳围绕着门柱。

在大门出口的中央，门柱上饰有双狮，形象受到由东方进口的织品的启示，我们可以在教堂的珍藏中看到它们。在门柱两侧的墙面上雕有圣保罗和先知耶利米。

过梁的两端都坐落在有东方效果的花饰拱脚柱上。在右边的是以赛亚先知的雕像；在左边的是圣彼埃尔的雕像，他正在挟紧天堂大门的钥匙。人物轻盈得像被拉长了一般，他们似乎是在极其高雅的装饰节奏运动中被捕捉到的。



门楣：　启示录的幻见。

评论

从在欧洲立足直到12世纪，基督教始终不晓得雕刻艺术。最初，浮雕是重视手抄本上绘画的平面效果的。在莫依萨克隐修院，雕刻家才第一次有了对体积的感受，把它从背景中明确地解放出来。他使用了与现实十分接近的比例关系，通过走向基督的24位老者的不同姿态和目光的方向变化，创造出蓬勃的生活气息。

在基督脚下，有两条凸起的带子，表现此起彼伏的海浪，使得场面的震动感倍增。一切都要达到疯狂和恐怖的效果。在左边、右边围着门楣的精致饰带也以无与伦比的想象力所设计出来的蜿蜒曲折造成同样的效果。



大门雕刻。门楣局部，《老者》。

在中世纪，雕塑是用于教育人民的，这启示录的幻见便是把人民置于对永恒惩罚的恐惧之中。





先知耶利米。

圣彼埃尔。



亚眠圣母院。

第六章

哥特艺术

“哥特”这一形容语是意大利文艺复兴的人文主义者发明的，它作为野蛮人一类（哥特人曾在中世纪时入侵欧洲）的贬义词，指的是12世纪至16世纪之间的西方发展的文化。该词语首先用于建筑，然后用于艺术总体，最后用于该时期的一切文化。哥特艺术曾长期遭到鄙视，人们不加犹豫地毁掉它的作品，只是由于19世纪的浪漫主义，它才恢复了名誉。

哥特艺术诞生于12世纪中叶由苏热教士倡议建造圣德尼大教堂神殿之时，它迅速地在法兰西王国放出光彩，并照耀了整个欧洲。

不过，从13世纪下半叶开始，欧洲各国脱离了法国典范。每个地区都根据自己的天才赋予哥特艺术以独特的变调，同时并未因此而改变自己的基础。这便是地区化的哥特时期。哥特艺术的传播囊括了极其辽阔的地域。在北部，它进入斯堪的纳维亚；在东部，它抵达波兰；在南部，它征服了拉丁东方的一部分，直至塞浦路斯和罗得岛。因此，哥特文化被视为在政治上四分五裂的欧洲的统一的凝聚力。

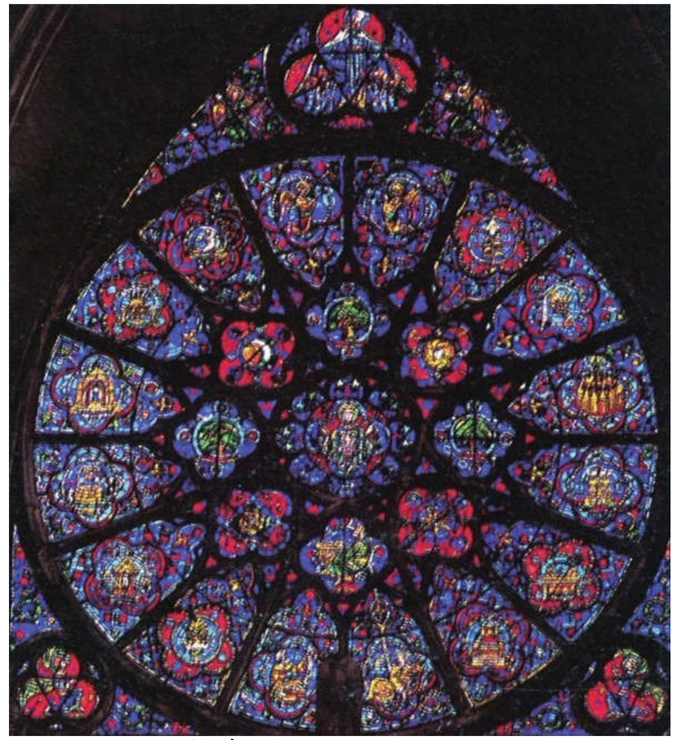
但是，意大利表现出例外，它的确长久地对哥特艺术关闭，并且在艺术表现上亦截然不同，仅保留了它的装饰表面。

另外，14世纪中叶，在托斯卡纳还发展了一种新的艺术，这便是文艺复兴，它逐步地在16世纪中叶结束了哥特艺术的统治。

城市的复兴



港口。15世纪。



玫瑰。西方教堂的门面。

欧洲在12世纪，进入了一个被称为“美丽中世纪”的新时代。这与罗曼艺术完全不同，后者一直是一种更为乡村式的艺术。中世纪的欧洲由一些孤立的、相互并不了解的小结构组成，向着更大的单位发展演变着。事实上，城市的社会、文化作用变得首要和关键，并且带动了为数众多的变化。

为了养活城市，商业获得巨大发展，它借助于朝圣的道路，并建立了新的海上通道*。意大利北部诸城尤其在这一商业进步中占据首屈一指的地位，并且确认了自己的海上统治权。

这些交流也促进了各种思潮的传播。事实上，12世纪与13世纪乃是一个知识激烈竞争、而且诞生了首批大学的时期。在大学里，教授希腊哲学和其他古代经典。不过，它们同时也是宣传经院哲学和神学思潮的场所，这些潮流尤其汇成对立的两大趋势：一个是理想主义和神秘主义，另一个是信仰的理性化和“自然主义”。这些不同的思想都成为新艺术形式的基础。



在大学上课。

15世纪的细密画。

大学也传播专业学识，使它们不再只属于脱离世界的一些教会精英*　。同时，宗教也变得更能为人所接受，并向着更为人道的面貌演变。



克雷西战役（1346年8月26日）。

让·弗卢瓦萨尔编年史。15世纪手稿，卢瓦泽·利埃德插图。

在欧洲存在着地理政治上的巨大差异。法国的君王们想要把自己的权力伸到尚且分散的全部领土上，而菲利浦·奥古斯特在12世纪初，则已成功地重新占领了过去被英国统治的地方。再晚一些时候，圣路易（1226～1270年）的当政标志着嘉布遣教派力量的胜利。

在德国，形势仍然模糊不清：13世纪下半叶，皇帝的权威一落千丈，在德意志神圣罗马帝国表面统一的后面是真正实行统治的地方政权。

如同它们的合伙人或竞争对手——在比利时和北海上的汉斯诸城一样，意大利北部的大城也都享有真正的自主性，商人们把它们变成了光辉灿烂的文化和知识中

心。

在西班牙，各国王子们都联合起来，要从穆斯林手中重新夺回疆土。

时代的不幸

在两个世纪的繁荣昌盛之后，14世纪的欧洲沉入一个天下大乱的时期。

从1337年到1453年，百年战争使英、法不共戴天。这一冲突的根本原因是继承法国王冠而导致的争端，它首次使战争带有了全欧意义（各国都分别站到了法国或英国一边）。另外，在这个时期，已被饥荒席卷的欧洲又看到它的人民在1348年黑死病的悲剧性传染中失去了三分之一。

与此同时，政权也在演变之中：把民族感情激起的人民团结在君主之下的封建权力逐渐被一种现代的国家观念所取代。对王权的确认很快便与权威已遭到抗议的教皇发生冲突。1309～1377年间，教皇逃到了阿维尼翁。从这时起，尽管阿维尼翁属那不勒斯王国所有，但教廷却处于法国的影响之下。随后，在40年当中，教廷看到自己先是同时有两个教皇，后来又变成了三个教皇，这便是西方的大分裂（1378～1417年）。从这些坎坷中走出的教会力量已被严重削弱，教皇的权力也愈来愈难以凌驾于国王们的权力之上。


锡耶纳公共会堂和芒吉亚塔楼。

伴随着这些“时代的不幸”，欧洲遭遇了严重的、威胁其整体的文化和社会危机。宗教变得更加个人主义，神秘主义则有了日益众多的信徒。

哥特文化最后的火焰

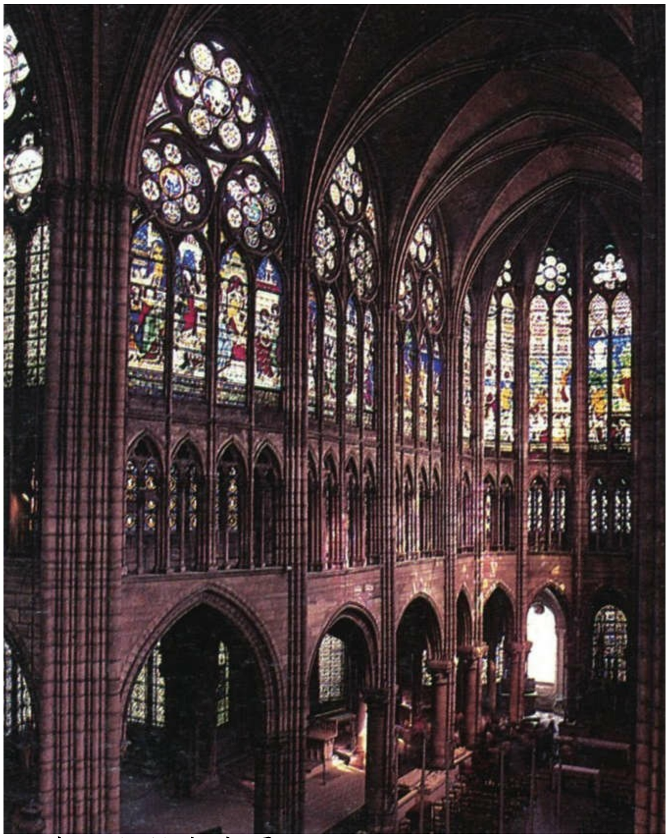
15世纪中叶，欧洲有了一定的安宁，百年战争已经结束，现代国家逐渐建立起来。法兰西王国巩固了自己的边界，并对勃艮第公爵的威胁展示了自己的实力。神圣帝国还处于分裂之中。西班牙在1492年占领格林纳达，完成了其攻伐。它同葡萄牙一起，通过发现新大陆使欧洲的空间发生了革命，而它自己则在16世纪从新大陆充分受益。意大利也处于昌盛时期，文化发生了巨大转变。事实上，15世纪便是围绕人文主义而发展的意大利文艺复兴世纪。人文主义是第一种把人（而不再是神）置于一切思考和创造中心的理论。对于欧洲的其他部分，则还需要一个世纪来吸取和仿效意大利文艺复兴的经验。这样，在16世纪中叶，我们已经可以说哥特文化逐渐地趋向于消失。

哥特的飞跃：《上帝即光明》

在苏热 教士倡导之下重建的圣德尼修道院教堂 * 提出了一种全新的建筑形式。事实上，这的确是哥特建筑第一次出现在前厅（1140年举行祝圣仪式），特别是出现在祭坛的双层回廊（1144年举行祝圣仪式）。在这里，被放置在交叉穹窿上的屋顶系统已经与尖拱的使用联系在一起。它的技术已被完全掌握。穹窿落在一些细柱上面，赋予建筑以闻所未闻的轻快。墙壁所担负的支撑作用减少了，所以在上面开了饰有花玻璃的窗洞，保证了充分的采光。

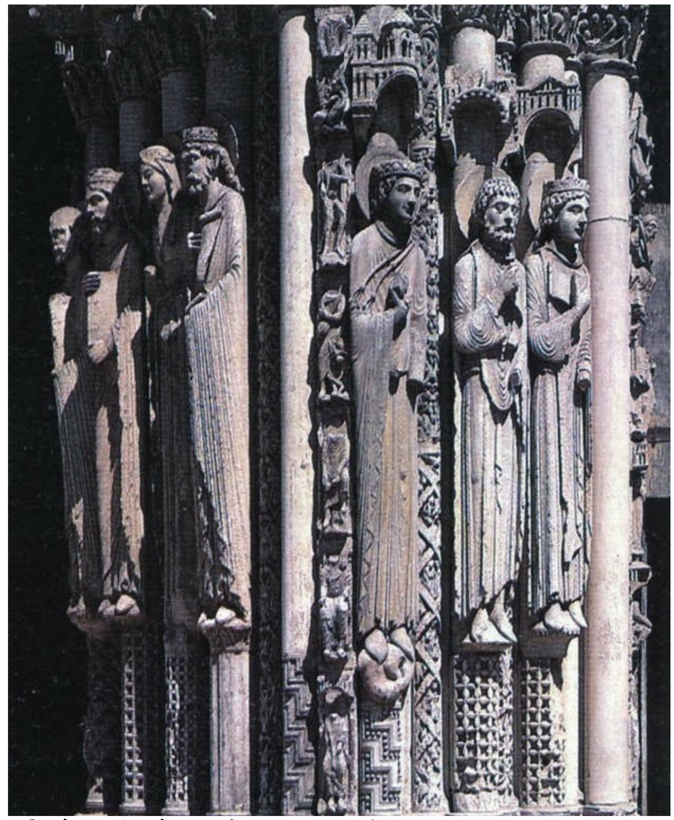
这种建筑新方式从此开宗立派。哥特建筑家以三点作为工作的基本目标，它们

是：扩大出口，增加建筑高度，寻求一个均匀的空间。



圣德尼大教堂内景。

哥特艺术的发展

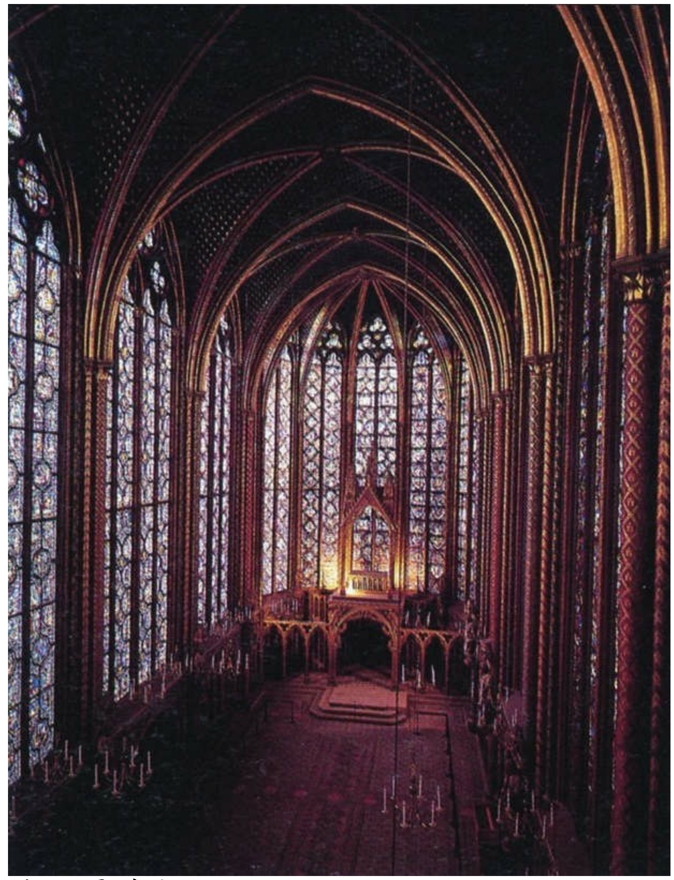


夏特大教堂王室大门人像柱。（1145～1170年）《圣经诸王》。

对欧洲各国来说，圣德尼大教堂作为首批哥特式建筑的典范，这些教堂标志着从罗曼艺术而来的过渡。它们的特点是高4层：巨大的拱孔、盲楼、采光楼廊和高层窗户。盲楼是罗曼艺术的残存者，被用来作屋顶落向支柱的支撑成分。另外，为了撑起越来越大的屋顶重量，在每一过梁中都加上了第三个尖拱。它起着假平顶隔栅的作用，可以使人加设一些中间支柱。这样，屋顶推力便被分散了。建造拉昂大教堂、苏瓦松大教堂、努瓦扬大教堂时，也遵循了这些原则。与此同时，大量的罗曼式建筑仍在法国各处拔地而起，某些地区采用了诞生之中的哥特式的一些成分。在法国西部，哥特“绞缆杆”式（例如被用于昂热）将极圆的穹窿顶（也被称为昂热顶）与罗曼式结构结合起来。西部派则无保留地采用了哥特式，对它的纯净和简洁尤为赞赏。

由于建筑家吉尤姆·德桑斯在1174年左右建造了坎特伯雷大教堂，英国成为第一个沿用法国革新的欧洲国家。这种将英国装饰传统与法国典型相结合的风格被称为“英国早期风格”。

1180年左右，在巴黎圣母院出现了拱扶垛，它造成了名副其实的建筑革命。通过把屋顶的推力置外，从而使盲楼消失（因此高三层），并且最终减轻了沉重的墙体。拱穹也因此而得以简化，它们由四部分组成，用的是不等长的过梁。这一发明使建筑家们得以增加高度、简化建筑的外部和平面的形状。


法国哥特式。

此时的建筑热情十分高涨，两个大教堂被视为范例：哥特古典建筑的“实验室”夏特大教堂和重要性稍逊的布尔日大教堂。在法国广泛地采用了这两种典型。它们的变种不计其数。

13世纪也是哥特艺术扩展到全欧的世纪。

英国的特点是均为大组建筑物，修道院教堂与教务会议厅连在一起。在内部，水平方向要比垂直方向更为突出，装饰成分丰富无比（例如林肯大教堂或威尔士大教堂）。

西班牙建筑显得更接近法国典型，并且尤其采用了布尔日的极为均一的平面，

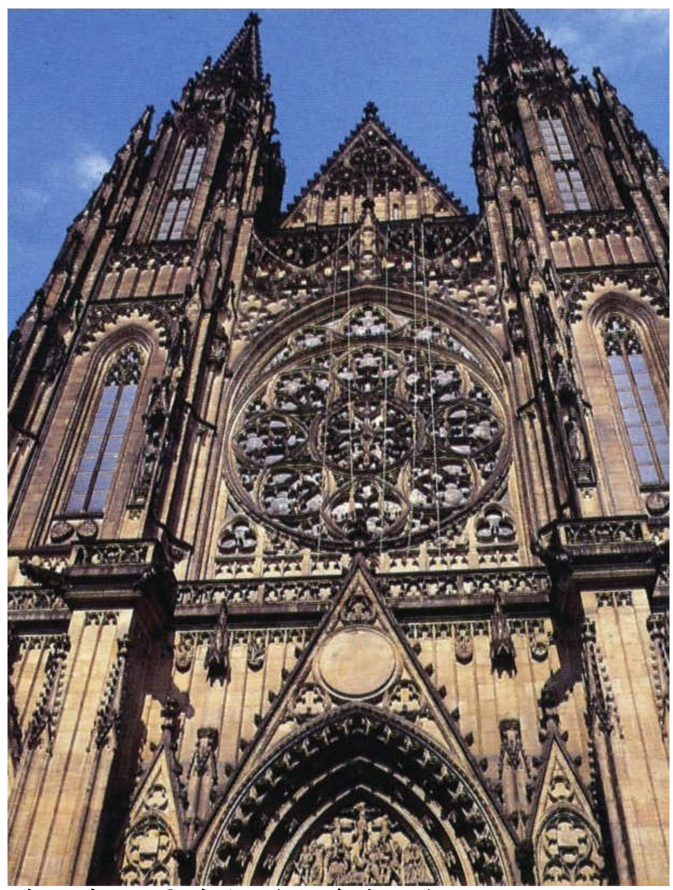

英国哥特式。

英国威尔士大教堂内景。

例如布尔戈斯大教堂便是如此。

意大利和神圣帝国对于哥特的发明始终举棋不定，持保留态度。

在建筑物内部，雕刻表现得比较谨慎小心，目的是避免破坏从立柱到支柱的连贯性，在外部，新的人像柱*　出现在大门的各个部分和斜削处，如夏特大教堂。这些半露柱的拉长的人像雕刻背靠立柱，融入柱子的形状之中。


神圣帝国哥特式（波希米亚）。

布拉格圣维图大教堂正立面。

不过，雕刻很快便开始赢得它对于建筑的独立性了。不论是在风格，还是在具

体形象上，雕塑家都在进行现实主义和自然主义的探索。在欧洲学习雕刻的工作室比比皆是，终于建立起统一的风格。此时的主要风格有“1200年风格”——它是从金银器制作中汲取灵感的；古风式风格，它以衣褶处理上的古典影响令人想到在这一时代发现的古代作品。

“1200年风格”是由金银器工艺师尼古拉·德·威尔登在克洛斯特新堡的高讲台、东方三王教堂的门框等处开创出来的。

花玻璃艺术得到巨大发展（随着高窗和圆窗面积的增加等），它虽然损害了壁画，但负起了教诲作用。小彩画一点一点地脱离了罗曼艺术风格。它在花玻璃艺术的启示之下，模仿着那些纤细优美的身形和图案效果。

更加亲密的艺术

从13世纪后半叶开始，欧洲统一的艺术风格被突破：艺术不再附属于建筑，地区性的艺术派别获得巨大发展。

1284年波威大教堂屋顶的坍塌结束了为增加建筑物高度而进行的愈来愈大胆的尝试。该事件表明了哥特古典探索的局限性。从1250年起便已经在巴黎发展着一种不那么宏伟惊人的建筑思潮：辐射状风格。 哥特建筑的“结构”特点被发展到无所不用其极的地步。屋顶和支柱都精细到了最大限度；同时，花玻璃起着日益巨大的作用。最美丽的辐射状风格 成就当推建筑家彼埃尔·德蒙特勒依 ，特别是他设计的圣礼拜堂* （于1248年举行祝圣仪式）。

14世纪，法国建筑减慢了速度。法兰西岛（巴黎地区）的建筑与各地区的，特别是西南部和中部的独特做法（阿尔比圣塞西尔大教堂、纳博讷大教堂）相比，已经失去了其重要性。

欧洲诸国脱离了法兰西典范

英国以装饰风格　达到了自己建筑最富创造性的阶段之一。主宰了13世纪后半叶，直到14世纪中叶的这一风格，其特点是变化多端的形式以及极为明显的装饰倾向，如威尔士大教堂……各种各样的装饰成分：枝肋、居间肋、悬垂式拱顶石、丰富的花饰（如格鲁塞斯特隐修院大教堂）侵入屋顶。在14世纪下半叶，作为对“装饰风格”的逆反，垂直式风格　优先考虑水平线和垂直线，以及构造的透明性。它在整个15世纪都在延续之中。



象牙雕刻《圣母子》

14世纪，法国。

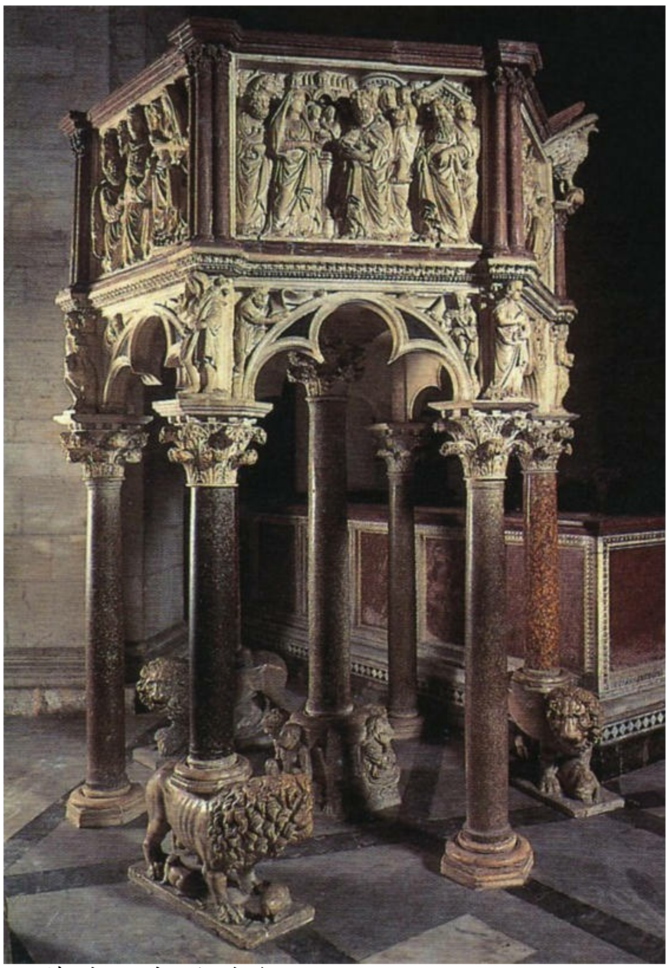


在神圣帝国，形势截然不同，因为法国哥特式只是在13世纪下半叶才在此出现。引入哥特建筑的两个代表为斯特拉斯堡与科隆，而后者尤甚。对法国典范的采用因此有

意大利哥特式。

锡耶纳大教堂，13世纪。

一些时间上的差距，它持续的时间不长。从1350年起，德意志自己典型的教堂大厅便出现了。从此，它便以一种寻求组织起均一空间的平面形而占据了统治地位。支柱不再划分内部空间，线条也不再强调垂直感，而是使人的目光可以自由自在地在空间中活动。布拉格——从14世纪中叶起为皇帝建造的新都成为重要的艺术源泉和这种风格的中心之一，特别是在建筑家、雕刻家皮特·帕尔莱日 领导下建造的圣维图大教堂* 尤具代表性。



比萨洗礼堂讲道台。

13世纪。尼古拉·比萨诺制作。

在13世纪下半叶，雕塑重新出现在建筑物内。当圣路易在位时，在巴黎发展起一种优雅的“巴黎风格” ，在那弯曲一腿，扭腰站立的优雅身形上和带着杏仁般的大眼睛，突出的颧骨，小巧的鼻子和温柔微笑的精致面孔上，出现了一种类似样式主义的东西。这种风格也见于兰斯教堂的《微笑的天使》。它持续地体现在整个13世纪的纪念性雕像以及珍贵工艺品上。此外，祈祷雕像成倍增加，圣母子成为最受人喜爱的主题。与这一优雅艺术同时并行发展的是以墓葬雕刻为主的现实主义潮流，它从13世纪末开始飞跃发展。这种探索导致该世纪中叶出现了肖像雕刻。查理五世在位时（1364～1380年）为艺术提供了大量资助，诸如安德烈·布纳沃（查理五世陵上卧像作者）这样的许多艺术家都具有空前的表现力。

在神圣帝国，一股表情丰富的潮流处在发展之中。圣像艺术突出对于悲痛主题的表现（圣母哀悼基督、最后的晚餐……），形象的处理写实，表现极具个性。在造型艺术的这一最伟大成就当中，可以举出皮特·帕尔莱日在布拉格圣维图大教堂内外雕刻的死者卧像系列。

在英国，丰美的内部装饰只给可移动的雕塑以一丁点儿地方。因此，雕刻始终在建筑的正面上展示其成就（例如埃克塞特）。人物被拉得长长的，并被给予绘画般处理。墓葬雕刻的成就显著，它使用了比如黄铜和青铜这样特别的材料，做成坎特伯雷大教堂美不胜收的黑王子全身卧像。

反之，西班牙雕刻却毫无保留地加入了法国风格。只有几组雕刻，如在莱昂大教堂的雕刻，证明了自己的独特性。

巴黎始终是哥特艺术的主要源泉，其光辉普照整个欧洲。在雕塑的影响之下，由于某些技术革新，小画艺术发展出一种优雅风格，它在美男子菲利浦在位时表现得更为突出。

在14世纪第二个25年，出现了“谦恭”风格。它在弯来弯去的身形、柔和的造型和丝绒般的衣褶上，把巴黎风格的优雅、样式主义发挥到极致。

在14世纪，花玻璃艺术的倾向是模仿绘画，在使用银黄时，尤其如此。

十四世纪的意大利

意大利在14世纪欧洲艺术中占有与众不同的一席。事实上，当哥特艺术成为时尚之时，托斯卡纳已变成了进行全新探索的区域，它宣告了文艺复兴。

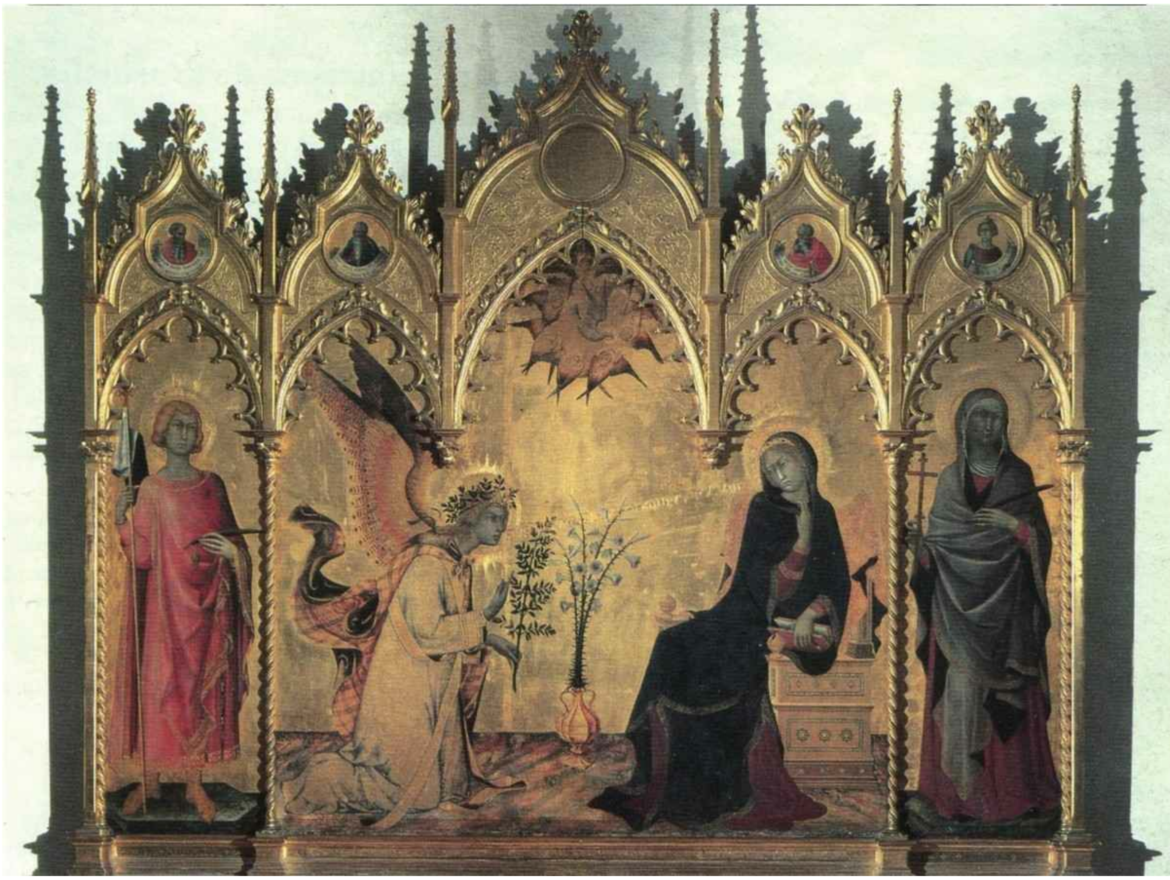
在意大利，对法国哥特式的接受只停留在装饰上，意大利建筑的结构仍是完全

罗曼式的。在诸如锡耶纳大教堂或奥尔维耶托大教堂这样的建筑中，我们看到高度增加了，在它们的正面出现了小尖顶和哥特式的卷叶饰，中心处装饰着圆花窗，四面都有小尖塔。


乔托（1266～1327年）。
《奥格尼桑蒂圣母》。约1310年（局部）。
佛罗伦萨，乌菲奇美术馆。

不过，在内部，即便有时使用了将穹顶放在交叉穹窿上的方式，它的建筑学上的可能性并未施展开来。至于拱扶垛，则从未出现在意大利建筑之中，意大利使用强有力的墙垛或铁的拉力构件，以支撑墙壁的推力。此外，纯粹意大利的特点，如多色大理石装饰、钟楼和建筑的其他部分隔开等，都已丧失殆尽。另一方面，由于市镇拥有权力，民用建筑大批出现。它们把中世纪传统（突堞、小出口）与哥特装饰混在一起，就像锡耶纳公共会堂* 那样。在威尼斯，则添上拜占庭的影响，例如总督宫。

从13世纪中叶开始，雕刻家尼古拉·比萨诺 开创了新的风格。在哥特建筑装饰上，他加入了古代雕刻传统，使雕刻的身体充满强劲力量。他在1260年为比萨洗礼堂所做的讲道台* 宣告了这一新倾向的诞生。这种风格尤其被他运用在雕塑之中，从而突出了讲道台的形状和靠在墙上的具有数层的陵墓的形状。在14世纪中叶，雕塑家的探索出现演变。当乔托倾向于形的简化时，他们则在追求宏伟气魄和尽可能表现出体积感来。在1330～1336年间，由安德烈·比萨诺 所做的佛罗伦萨洗礼堂铜门便是最好不过的例子。



西蒙纳·马尔蒂尼（1284～1344年）。《受胎告知》（1333年）。
佛罗伦萨，乌菲奇美术馆。

绘画在意大利艺术中占有极为重要的地位。事实上，在宗教建筑内部装饰中，壁画艺术始终是主要的。墙壁不可能空空如也，比如让它布满花玻璃。另外，拜占庭的传统在13世纪也十分盛行，它使在木板上作画成为一股潮流。

在13世纪末，像佛罗伦萨的奇马布埃　或锡耶纳的杜乔　这样的一些画家，已经把最初的对自然主义的强调放入了冷酷呆板的拜占庭绘画之中。不过，使绘画发生革命的还要数乔托　*　。他的研究是关于如何体现空间深度的，是表现体积感的，是反映人物特点的，是讲究构图和简化形状的。他的艺术开始了最初的文艺复兴。佛罗伦萨画派遵循着它的研究方向。至于也发挥了巨大作用的锡耶纳画派，它受到西蒙纳·马尔蒂尼　*　个性的驾驭。他的风格特点是高雅的哥特精神，表现纤细的带有曲线的身体，对于颜色的柔美给予特别的注意。

西蒙纳·马尔蒂尼在阿维尼翁教皇宫里了结了一生。该城已经成为巨大的艺术中心。马尔蒂尼是阿维尼翁第一个画派的引路人，该派由意大利画家统治，重新表现着锡耶纳画派的优雅。

十五世纪哥特艺术的普遍化

15世纪是王宫中的艺术庇护者的世纪。这些王宫成为了国际艺术中心。

欧洲艺术找到了某些共性，其特点是豪华的堆积和离奇的形状。

燃烧的哥特式

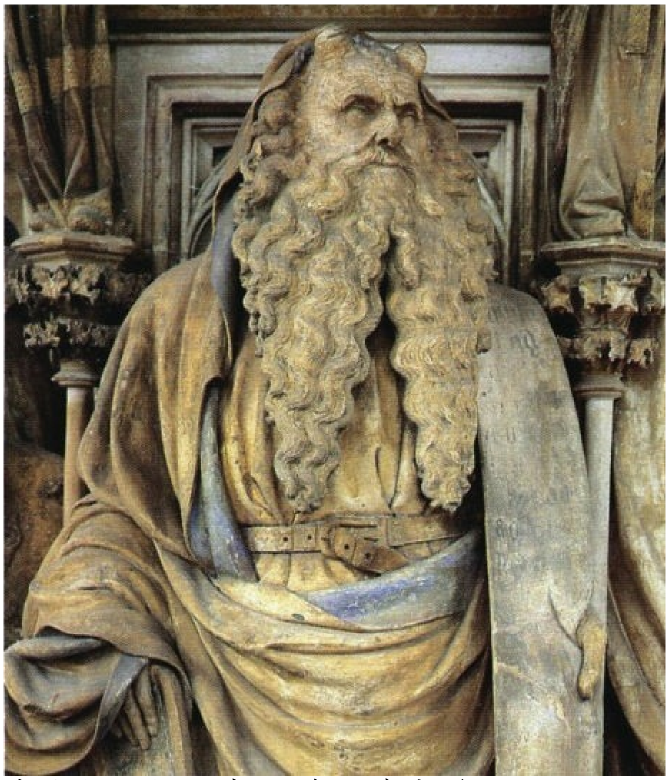
统治建筑的是燃烧的哥特式。其新颖不在于建筑物的结构，而在于它的丰盛繁茂的装饰　。这也是欧洲到处时髦的风格。它对于广阔的建筑物内部给予优先考虑，整幢建筑就像被雕刻出来的一样。外部也布满了镂空的三角楣和椭圆窗饰，像火焰一般伸向苍穹（由此得到燃烧的哥特式之名）。在室内，屋顶处布满了交织如网的枝肋和居间肋，而且水平线也得到特别的强调。工程拖的时间很长，并具有国际特点，例如米兰大教堂*　。它的建筑从14世纪末一直延至16世纪，其设计者也先后更换多次，先是意大利人，后来换成法国人、德国人，然后又是法国人等。



燃烧的哥特式，意大利米兰大教堂。

这种风格在民用建筑中出现时，便使其失去了堡垒的外表，例如布尔日的雅克格尔公馆。

雕刻的表现主义


克洛斯·斯吕特。 摩西藻井（1395～1405年）。摩西的局部。尚波莫尔查尔特勒修道院，第戎。

雕刻在全欧都获得巨大进展。从1380年起，活跃于布尔日的雕刻家克洛斯·斯吕特造成雕像艺术的天翻地覆。巨大的转折、剧烈的衣褶在光的照射下产生奇妙的效果，使他的雕刻散发出强大的力量，人物面部表情的深刻令人震惊。这种风格的光辉照遍欧洲，使法国雕刻的甜美销声匿迹。他的巨作有尚波莫尔的查尔特勒修道院大门（1385～1389年）和“摩西藻井”* （1397年）。不过，到了15世纪中叶，法国的中心又回到一种更为温柔和庄严的风格上去，它被称为“法国艺术的放松期”。

德国雕像在14世纪达到了黄金年岁，特别是在该世纪末。它发展了一种悲怆的、激烈的表现主义风格。神圣帝国如同荷兰、波希米亚、波兰、奥地利以及匈牙利一样，在大型木质祭坛的制作上大显身手。蒂尔曼·里门施奈德 、维特·施托斯都是德国雕塑史上的伟大名字。

绘画的演变

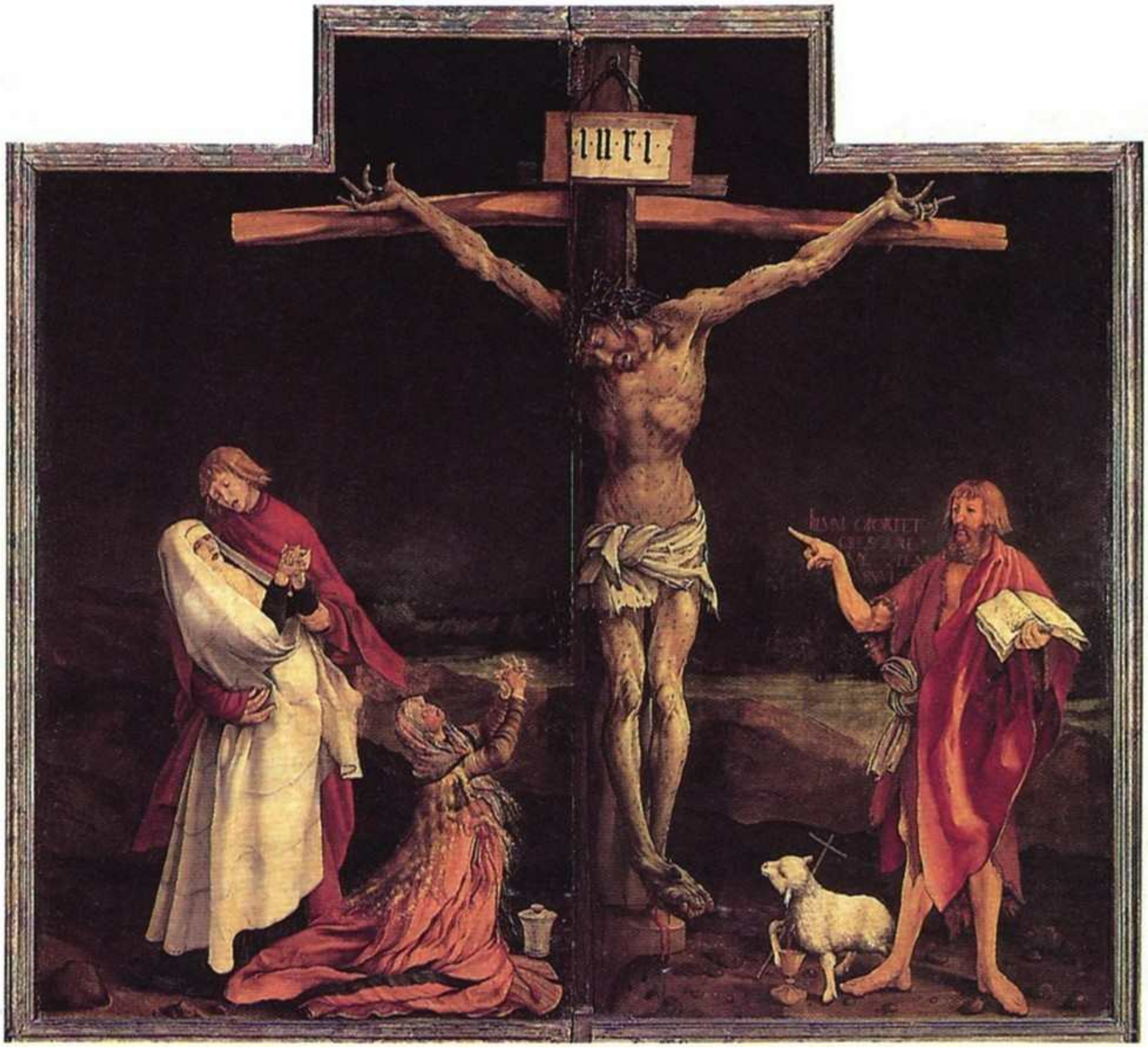
1400年左右，架上绘画的数量有了增长。在全欧发展着一种被称为“国际哥特



让·凡·埃克（1390～1441年），《阿尔诺芬尼夫妇像》（1434年）。

式”的优雅时尚。这种风格宣扬一种精美奢华的骑士理想，突出鲜艳的色彩，金光闪闪的效果，以及苗条纤细的身形。

1420年前后，弗拉芒画家让·凡·埃克 * 造成了对这一风格的革命。他发展了理性的透视，并解决了塑造形体时如何使用光的问题。他通过巧妙地连续多层、透明的描绘，获得了坚实的形体。他的画法是先准备一块尽可能反光的白色画布，然后在上面运用这种技法，其绘画气魄宏伟，而且并不因此而取消了对于细节描写的特殊关注。弗拉芒早期的这个画派代表了整个欧洲。神圣帝国的画家，如格吕内瓦尔德 * ，都脱离了法国的影响，而加入到这一新风格中来。意大利文艺复兴的画家们也都与弗拉芒的革新结合在一起。



格吕内瓦尔德（约1460～1528年）， 伊森海姆祭坛画中央部分，《耶稣受难图》。

法国与波兰仍是小彩画的制作中心，它们依然如故地迷恋着国际哥特式风格。不过，在该世纪中叶，它倾向于对意大利文艺复兴开放。全欧洲各处都在增加金银器的制作，这是让豪华和精细放任自流的先决条件。追求同样的华丽精神的壁毯生产也获得重大成就（《千花》风格），它是在法国北部和荷兰产生出来的。

面对15世纪末丰盛繁茂的哥特艺术，还出现了一种宣扬更为理性和人道的思潮，它证明了意大利文艺复兴的新作用。

下架图（约1350年）

乔托，帕都亚斯柯洛沃尼礼拜堂壁画



乔托（1266？～1337年）在追随奇马布埃学画之后，被帕都亚城接受，约1305年，由昂利柯·德格利·斯柯洛沃尼建造的阿累纳大教堂向他订了一组壁画。

主题

这座礼拜堂非常阴暗，有一个半圆拱腹的屋顶，建筑留给乔托以自由驰骋的天地。在构思大厅壁画时，乔托把它分为38个场面。墙的下部以单色的人物形象来装饰，他们代表着所有的恶习和美德。在他们上方，场面被分为同样大小的三组。最上层叙述《安妮、约纳希姆和马利亚的故事》，下面两层叙述《耶稣的一生》。在

门口墙上的则是《最后的审判》。《下架图》属于《耶稣一生》这一大组。

技巧

在墙面上，画家要涂一层灰泥（沙子和石灰），画就画在这一潮湿的层面上，故得名湿壁画。作品和建筑结构有着密不可分的联系，因此必须就地绘制。

为了避免画面受损，画家总是从高处画起，在画前要马上涂灰泥，画必须在当天画在灰泥上。


礼拜堂内壁画总体。

融化于石灰水中的颜色被画在潮湿的灰浆上。在干燥的过程中，一种化学反应将颜色固定在依托层画上。精确无误和迅速敏捷是必不可少的品质，因为任何修改都是不可能的。

某些颜色，如天蓝、朱红或灰绿，全被石灰水吃掉，它们需要借助于以鸡蛋为原料的一种胶，“干画”上去。

构图

乔托把这个场面安排在山的大斜坡周围。从左向右垂下的这条线与一般习惯的看画方向恰恰相反。它把悲剧效果集中到耶稣和他的母亲马利亚的面部。一束曲线把我们的视线引向这个极度悲痛的地方。于是，我们的注意力被吸引到画面人物视线集中之处。死去的基督的水平线在这里、那里都会遇到与它对应的垂直线，这种

讲究对比的趣味加强着悲剧性气氛。

在水平方向上的构图与正面前景上的构图会合，一个椭圆形把耶稣基督周围的人和马利亚联系在一起。第二个椭圆形则把在天空飞腾的天使聚合一处，作为回应。

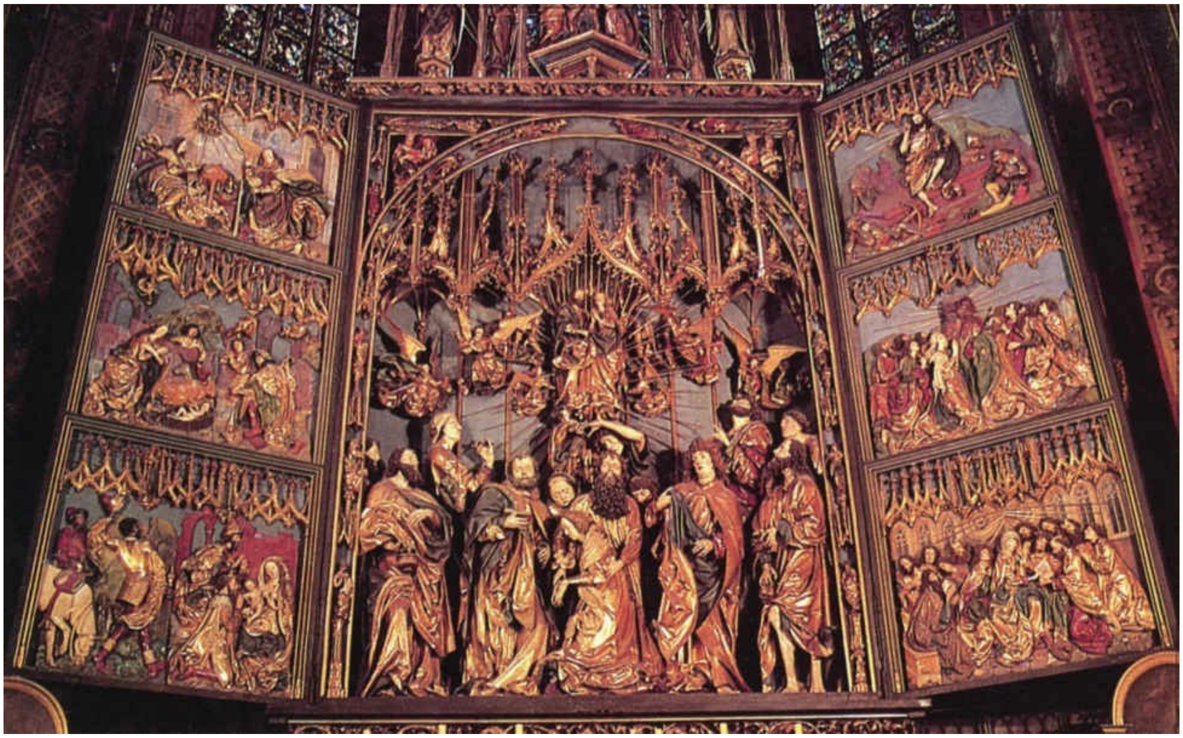
表达

乔托试图与拜占庭圣像画中那一成不变的姿态一刀两断。他第一个做到通过画中普通人深刻的内心活动来体现宗教感情，他运用一种有学问的画面安排，把建筑或自然背景引入每幅画中：它们和画上场面的结合已不再是生拉硬扯，而是作为画面的依托，在画中起着积极作用。他还去掉了一切故事成分，以加强画面悲怆感人的力量。

乔托笔下的人物动态强烈，生活在始终不变的暗蓝色天空之下。他们的身体有如雕刻出来的一般，以一些瞬间即逝的动作表达着悲惨情节，而他们的神情又是那样集中和生动。通过一种新的现实主义，乔托赋予画中每个人物以心理表现的力度，这便比其他人早一个世纪宣告了文艺复兴。

克拉科夫圣母院祭坛（1477～1489年）

维持·施托斯



祭坛中心部分。 各联打开。

维特·施托斯受教育的情况目前尚不清楚，他在纽伦堡逗留了一段时间之后，于1477年定居克拉科夫。他在自己的工作室中完成了大量重要订货，1477～1489年间为圣母院所做的巨型带色木雕祭坛便是其中之一。

主题

这件作品以它13米高、11米宽的巨大尺寸，加上打开的两联，成为我们迄今为止所知道的最大的祭坛。

它的中央部分表现两个重叠在一起的场面：《圣母之死和圣母的胜利——她在天界得到儿子的迎接》。此处的高浮雕几近圆雕。而在折起处则作一般浮雕处理。除周日之外，被折起关上的两联表现的是《欢乐圣母》的6个场面，在星期天打开时，又露出《痛苦圣母》的6个场面以及她光荣的结局。所有这些雕刻都被放置在一个展示《耶西之树》的基座上。在祭坛顶部则出现了《圣母加冕》这一上界的光荣。各个场面高处的装饰组成精美奇特的结构，它的细节令人目眩地堆聚在一起，

创造出相互安装又相互包容的建筑。

技巧与构图

祭坛是用椴木雕成的。这种软木头像是专为维特·施托斯那种矫饰风格准备的。中心场面的人物近3米高，是用树干雕出来的。为避免木头破裂，树心已被掏空。人物背后是深蓝色的背景，雕刻家让他们带上了过分的五颜六色，并且用金纸使他们分外突出。在面部、手和头发夹的细节刻画上，这位大师表现出过人的天赋。精湛的技艺是他所有作品的特点。他擅长把各人不同的心理状态与极为写实的解剖结合起来。


局部：基督与圣母。

表达

浮雕的勃勃生机和动态、服装的造型反映出北欧最后的哥特画家们的样式主义倾向。维特·施托斯超越了这种时尚，把自己的力量和暴躁的个性融入这一宏伟巨作之中。人物动作强烈，表情激昂，衣服被风吹得飘扬起来，它们都在这一出无愧于“巴洛克”的剧中争先恐后地进行夸张。

到了这个时代，绘画的新探索已经做到了逼真，维特·施托斯的这三联作品试图超过这一阶段。他用雕塑、油画的手法重新创造现实。活动的两联像是要使我们确信自己是在一个真实的空间中活动着，我们可以自由自在地走动。

大师为无法摆脱祭坛建筑的绘画和雕刻而增加了一度空间。两联的开闭轮流地

展示或遮盖各种场面，将流逝着的时间概念引入这件作品。


局部：圣母与圣徒头部。

这一祭坛在玫瑰经正式化（天主教和东正教的虔修方式——编注）之时，建立了关于马利亚传说的圣像艺术高峰，成为先于宗教改革行动的关于马利亚一生的最后一件巨作。维特·施托斯，这位日耳曼—斯拉夫表现主义大师也为中世纪画上了最后的句号。此时，一个新文明已经在近一个世纪以来突飞猛进，它就是文艺复兴。



科尔多瓦清真寺指出麦加方向的壁龛。

第七章

中世纪欧洲的穆斯林艺术

在三大一神论宗教中最后诞生的伊斯兰教，其扩展有如风驰电掣一般。在它于622年创立之后100年，这一新宗教已经赢得了从印度直抵西班牙的广阔地域。

这种征服的速度之快，至今仍无法解释，西班牙乃是这一征服的最西端。

事实上，就在711年，撒拉森人渡过了吉布拉达尔海峡，在732年时，夏尔·马代尔于普瓦提埃遏止了他们的长驱直入。

从那时直至15世纪，在征服和再征服的过程中，伊比利亚半岛先后全部地和部分地变成了穆斯林领地。

穆斯林艺术开出灿烂之花，它有与马格里布相同的艺术感觉，穆斯林的西班牙在大部分时间里都在政治上附属于马格里布。

西西里岛是伊斯兰在西方的又一堡垒，它在9世纪至12世纪期间为穆斯林。

在这两个地区，伊斯兰与基督教进行了大量的艺术交流。在西班牙，它们则导致产生了穆萨拉比艺术和穆迪扎尔艺术。

这样，直至今日，仍有一部分西班牙、葡萄牙和西西里的艺术遗产在作品中带有穆斯林艺术的特征。它们的全部魅力便在于折中。

在先知路上的西方

622年，伊斯兰历纪元（先知流亡麦地那）标志着伊斯兰教的诞生。在世界上首位哈里发——伍麦叶王朝统治之时（661～750年）确定了建筑艺术的主体和穆斯林美学的基本原则。没有美学传统的伊斯兰艺术家从自学的艺术表现——主要根据自己宗教的需要采取拜占庭或萨萨尼德形式——之中汲取灵感。其实，在任何时候的任何宗教中都可以看到这种现象。



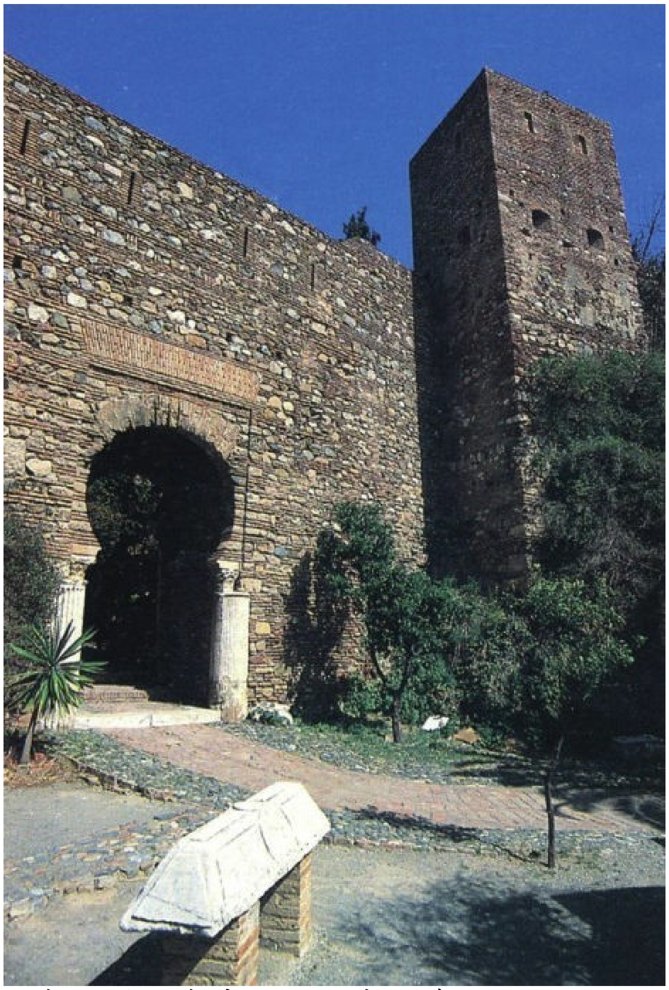
西班牙。伍麦叶艺术， 10～11世纪。带银和宝石装饰的象牙匣。以动物和花卉为纹样。佛罗伦萨巴吉罗博物馆。

穆斯林的西方伊斯兰西班牙，基督教西班牙

公元711年，穆斯林征服了西班牙的西哥特王国。

756年，阿卜杜勒·拉赫曼一世逃到此处，他是在大马士革屠杀伍麦叶时唯一幸免于难的哈里发家族成员。他建立了西班牙伍麦叶王朝，以科尔多瓦作为首都。在10世纪时，王朝达到鼎盛，到了929年，他做了哈里发。伍麦叶此时对马格里布奉行扩张政策。不过，到了11世纪初，哈里发已经接不上气了，并且在1031年最终消亡。

这时的西班牙被分割为许许多多的小邦：泰法王朝。这种作为经济、政治混乱时期特点的一盘散沙状态有利于基督教的反征服，它以1058年攻占托莱多作为象征。



马拉加的阿尔卡扎巴要塞围墙

此图向我们展示了穆斯林建筑的几个特点;

●重新采用了罗马建筑的一些成分（柱头和立柱）;

●使用粗糙的材料（石块和砖块），经常用饰面遮挡;

●在出口上方有马蹄形拱。

但同时，又来了穆拉比人　　的野蛮王朝。它已经从11世纪中叶起征服了马格里布。它把基督派诸国击退到岛的北半部。穆拉比王朝以严格的宗教正统性为基础，统治着从马拉喀什起的西班牙。

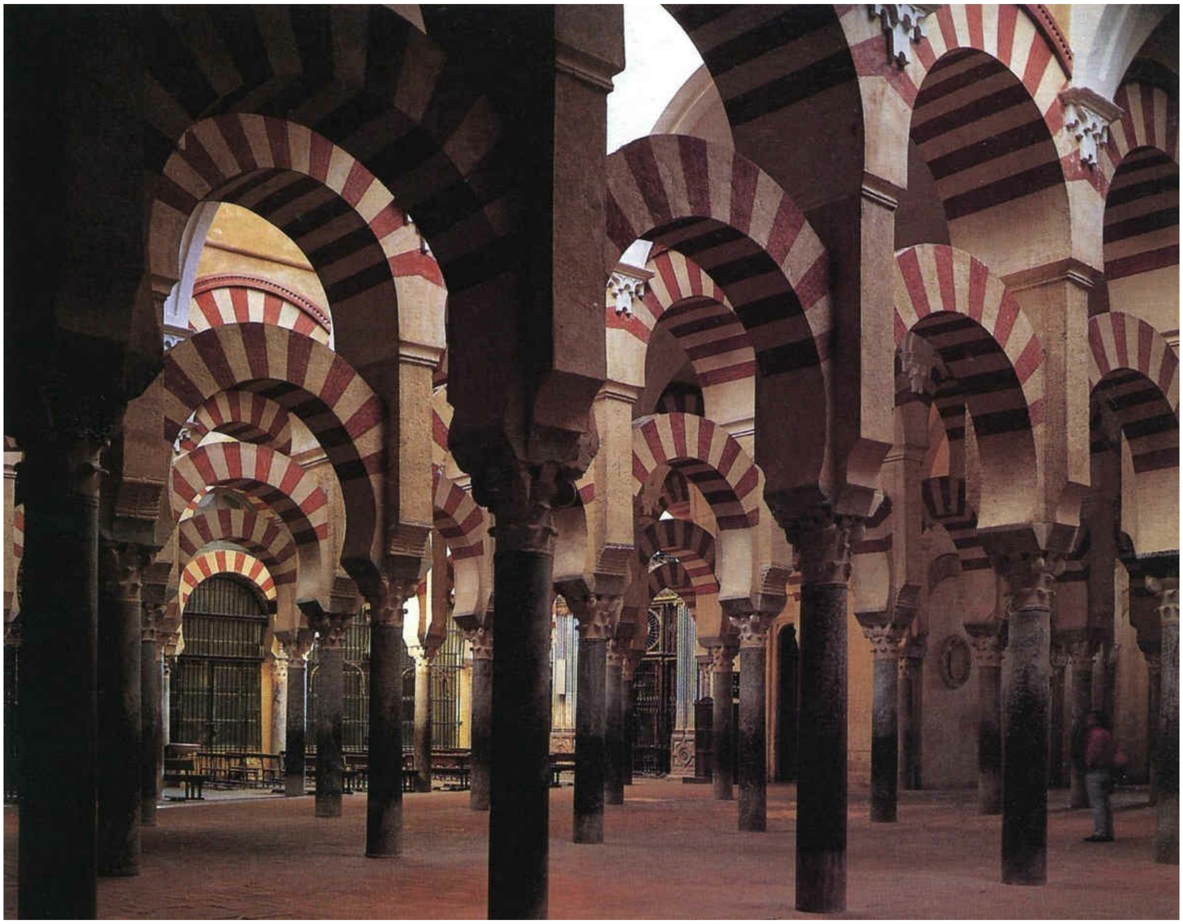
从12世纪上半叶起，穆瓦希德人　来与穆拉比人竞争了。他们定居在马格里布土地上，然后到西班牙，把西西里作为自己的国都。在一种巨大的宗教清教主义激励下，他们摧毁了大部分穆拉比建筑。

在摩洛哥一败涂地，穆瓦希德王朝阻挡不住基督教的挺进，于13世纪中叶在西班牙倒台。

由纳斯尔苏丹领导的格拉纳达王朝此时已是伊比利亚半岛上仅存的伊斯兰国家。它也在1492年垮台。伊比利亚半岛于是全部隶属于基督教。

穆斯林西西里

827年，一直属于拜占庭所有的西西里岛和意大利南部落入了艾格莱卜人之手。这个穆斯林王朝统治着相当于今日突尼斯的这块地方。1130年，这些地域被诺曼人重新夺回，他们建立了西西里诺曼王朝。



西班牙。 科尔多瓦清真寺祈祷大厅，公元8～10世纪。

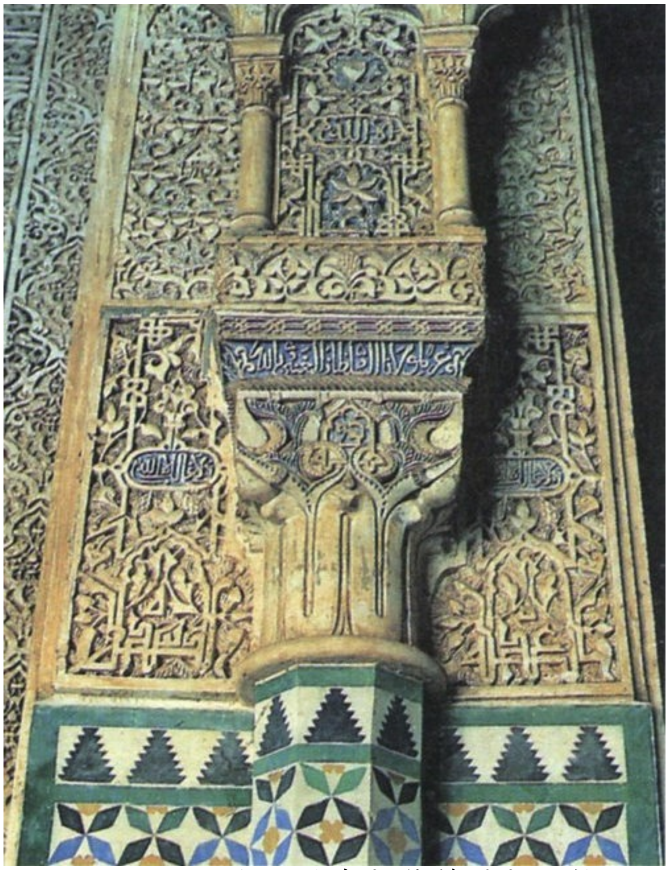
伊斯兰，古代与西方的连字符

在西方艺术发展中，除了重要的穆斯林因素之外，阿拉伯文明还使基督教重新发现了被忘却了的古代学问。事实上，是这些阿拉伯学者传授给我们希腊的科学与哲学，特别是通过巨大的移写中心，他们把希腊文翻译成阿拉伯文，然后再从阿拉伯文翻译成拉丁文。

在西方，穆斯林知识分子享有崇高威望，像科尔多瓦图书馆、托莱多图书馆这样的文献中心也闻名遐迩，它们都是伊斯兰知识领先于同时代西方的佐证。

东西方之间硕果累累的相会

8世纪时在科尔多瓦建立伍麦叶王朝是对在西班牙发展伊斯兰艺术的第一次有力的推动。



西班牙。 国王大厅的内部装饰局部。格林纳达艾勒汉卜拉宫。

也就是在这时，确定了支配未来西班牙—穆斯林艺术的标准与法则。在艺术的一切领域内，这些原则都是从来自东方的穆斯林艺术基础和西班牙文化背景—即罗曼—西哥特艺术二者的相会之中诞生的。

建筑：宗教建筑

在穆斯林国家，清真寺是主要建筑。它必须包括一个朝向麦加的祈祷室。标志着这一方向的墙壁叫做朝向 墙，上面开有神龛米赫拉卜 ，它指出麦加的方向。米赫拉卜饰着重要的装饰* 。



马拉加的阿尔卡扎巴要塞喷水池。

在米赫拉卜不远处是敏拜尔 —宣教台，一般是用木头精雕细刻而成，不过，它

也有一些是石制的。

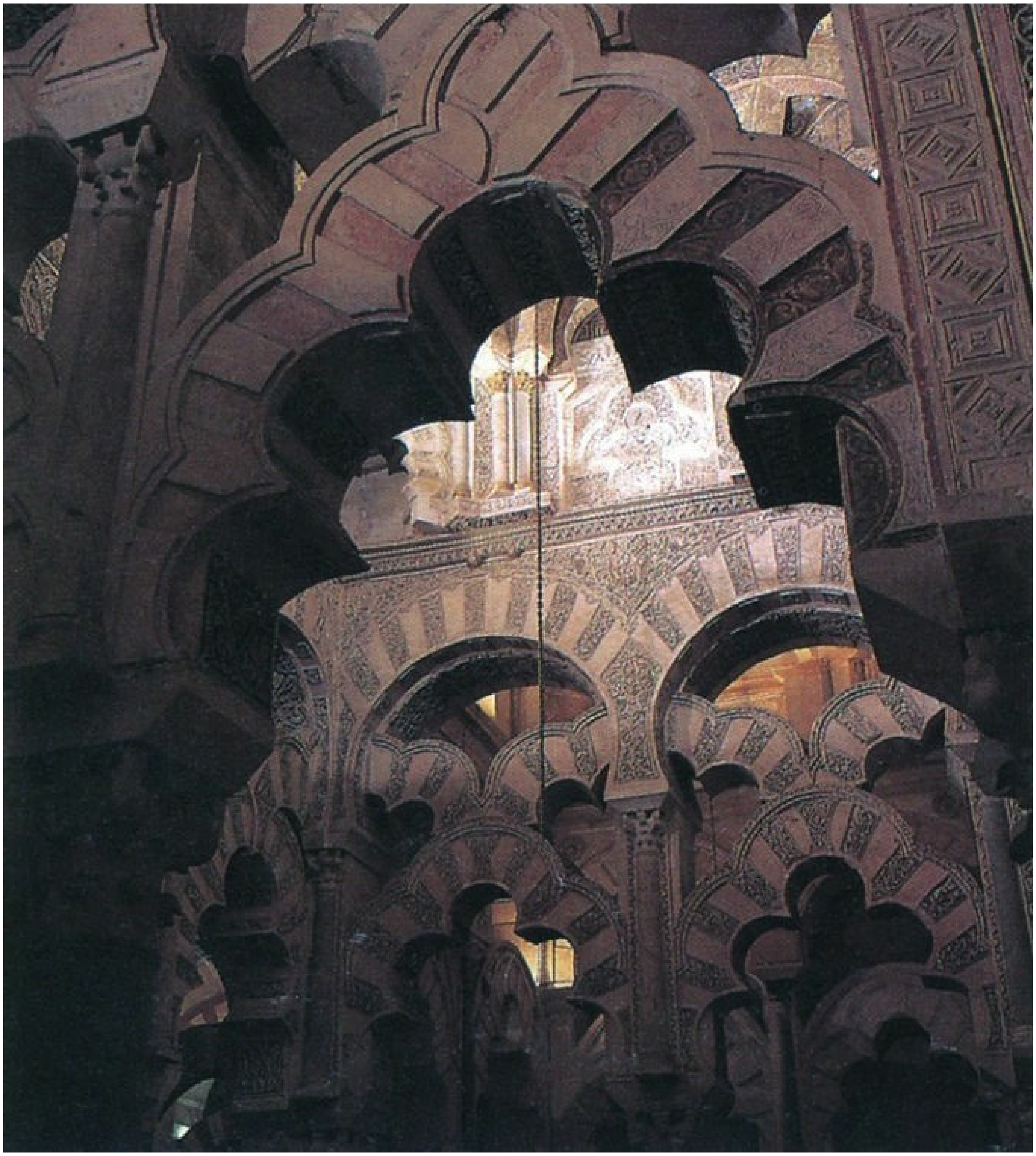
最早的清真寺平面图是8世纪初在叙利亚和巴勒斯坦确定下来的。它是对先知在麦地那房屋的模糊回忆。这些清真寺呈现为一个有中央净水池的院落，后面是一个长方形的大祈祷厅，它分成平行的或与“朝向”墙垂直的圣殿（或开间）。

785～786年间建造的科尔多瓦大清真寺* 便是这种出自东方的一成不变的构造。由一些立柱界定了轮廓的祈祷厅，其殿堂都是垂直于“朝向”墙的。这一建筑的特点在于马蹄形拱、多叶形拱以及它们的重叠和丰富所造成的效果。这种类型的连拱廊是从西哥特文化背景中产生的。

大清真寺的尖塔是长方形的，规模比较大，科尔多瓦大清真寺确定了西班牙—穆斯林建筑的全部标准。

宫殿建筑

穆斯林西班牙和马格里布的阿拉伯宫殿受到过希腊、罗马古典传统的地中海房屋的启发。它们包括一个或几个内院，里面有一些水井或水池* 。在这里，洗澡是每日必须的（与基督教王朝传统相反），它要求有很讲究的管道和下水系统。


西班牙。 科尔多瓦清真寺马蹄形拱和多叶形拱。

公元10世纪伍麦叶在位时于科尔多瓦附近建造的马迪纳阿尔—扎赫拉哈里发宫达到了宫殿建筑的最高成就。

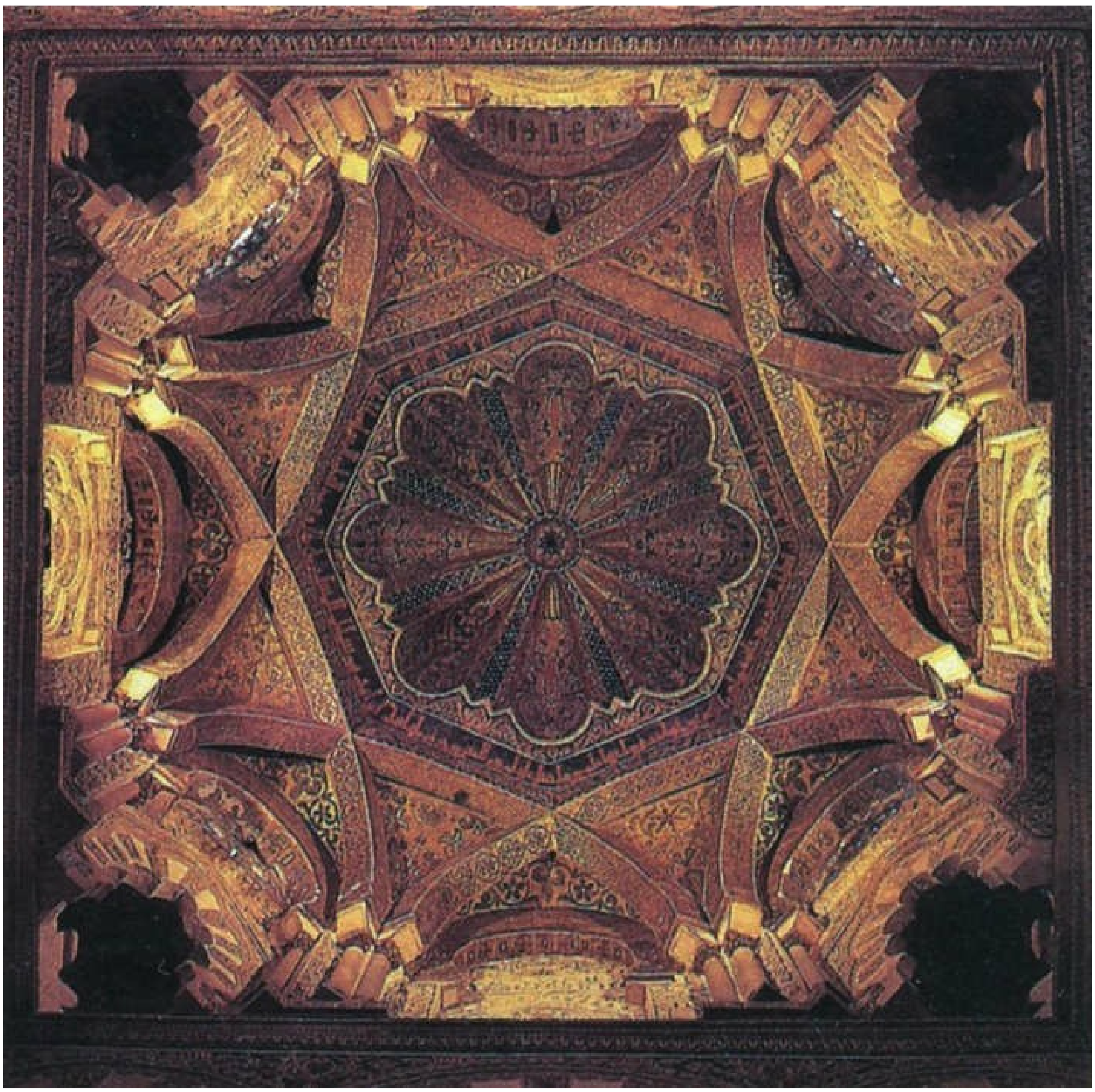
建筑材料

穆斯林建筑从传统上说更注意豪华的外观而较少注意建筑物的长久性。建筑材料本身并不重要，它往往证明人们对它的忽视。尽管在伍麦叶时代石材的使用（单

独地或混以其他材料）相当频繁，但它还是在不久之后逐渐消失了。在西班牙，人们则更喜爱使用柴泥，特别是砖块。

建筑装饰

为了遮挡建筑材料的简陋拙劣，穆斯林世界一贯使用大量丰富的装饰来掩盖墙面。这些繁茂的装饰制作得极其精细，表现出对于局部细节的喜爱。



科尔多瓦清真寺穹窿。

虽然并不完全排除人物形象，但穆斯林宗教传统反对有人形的神的概念和在神

圣场所表现人物。于是，建筑装饰就主要由纯图案组成。几何图案的无穷组合或带植物成分的构图（往往是已风格化了的）都是其最主要的环节*　。

此外，在装饰内容中禁止表现人物也使得书法备受青睐。不论是在建筑物的内部还是外部，用古阿拉伯文字书写的古兰经语录带都发展起来。在伊斯兰世界，文字带有神圣的特点。

有几种材料是穆斯林建筑装饰的特点：

●石材：将装饰纹样刻得很深的高质量的石砌面（特别是大理石）可以掩盖住基础材料。

石头也是柱头装饰的依托。在科尔多瓦时期开始时，柱头（柱身亦然）直接采用了出自古代建筑的成分。随后艺术家在镂刻得深深的柱头上模仿了科林斯式和古代的混合柱型。

●在穆斯林建筑中经常使用镶嵌画。它既参与内部，又参与外部的装饰。

●石膏：石膏饰面有时采取雕刻的或套模的灰幔形式，是最惯常的穆斯林西班牙建筑装饰材料。石膏不论是原色的还是多色的，都使人可以造就丰富无比的浮雕，去占领壁面和天花板。

工艺品

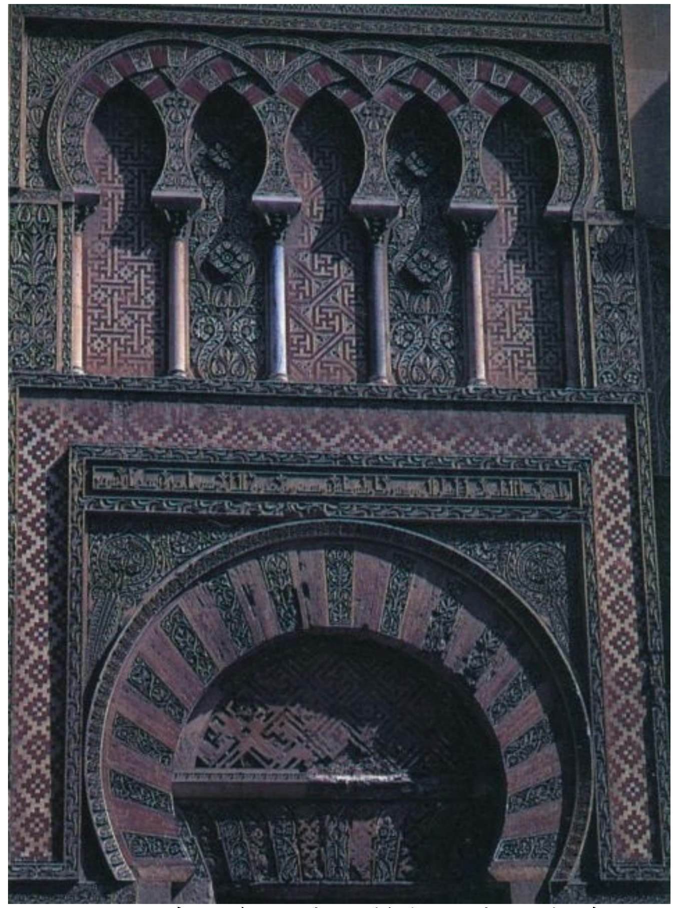
象牙制品*　、金属工艺品、抄本以及在穆斯林西班牙盛产的镶嵌细工，都显示了由于时期的不同，伟大程度有些差别的精湛造诣。

不过，豪华的纺织品倒是伊比利亚半岛的特产，这些带金线的名贵绸缎*　输出

到整个西方。

12世纪和13世纪：非洲王朝的节制朴素

作为对11世纪泰法王朝丰茂装饰的逆反，并且符合更严格的宗教理论的需要，随着从北非而来的新的入侵者，艺术创作以回归于简洁朴实作为特征。



西班牙。 由几何图案、植物图案和古兰经文字组成的科尔多瓦清真寺外部装饰。

穆拉比人同穆瓦希德人 一样，都是了不起的建造者，他们重新着手实施伍麦叶时代的宏伟建筑计划。

塞维利亚拥有一个穆瓦希德艺术的卓越典范：吉哈尔达* 。这座古老的清真寺尖塔打开了一些成对的窗洞，布满了丰美叶形饰的连拱廊往往是盲廊。该建筑装饰的广阔、平衡的成分都在日后被发扬光大。

14世纪和15世纪：奈斯尔艺术的洗练

奈斯尔人 的艺术更喜爱节制、精炼，而非宏伟效果。它的建筑证明有一点保守，但并未因此而影响它那带色石膏装饰的精致的、杰出的镶嵌画。

在格林纳达的艾勒汉卜拉宫* ，我们可以欣赏到特别轻盈的石膏“钟乳石状装饰”。

奈斯尔宫殿证明了某种与生俱来的才能和对于建筑中不可分割的花园、水池的

酷爱。

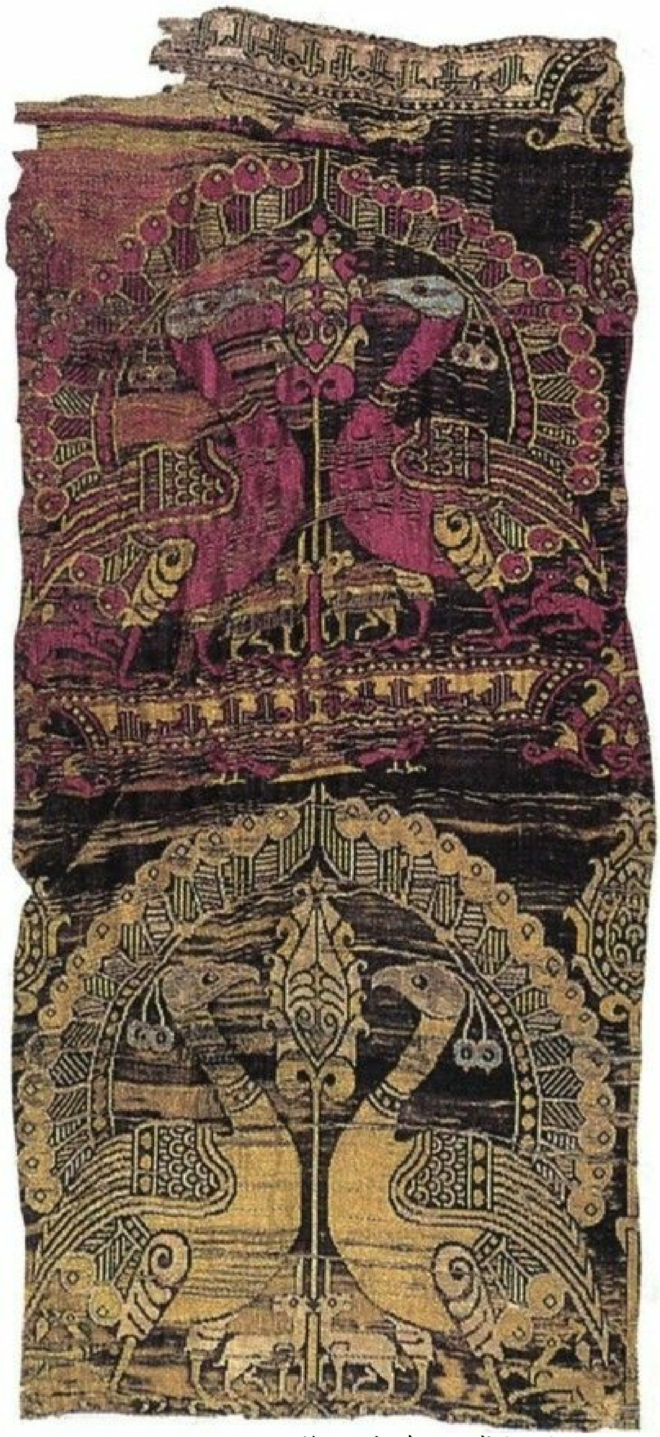
穆斯林艺术与基督教艺术

在西班牙土地上，基督教与穆斯林艺术有大量的相互接触，并且导致产生了一些合二为一的创造。

在建筑方面，穆萨拉比和穆迪扎尔艺术家把典型的穆斯林建筑技巧传授给基督教王朝。它包括把砖作为建筑材料使用，以及马蹄形拱的形式。

不过，最明显不过的穆斯林影响还是在装饰方面，它把多色石膏装饰以及“钟乳石状装饰”* 传交给了基督教建筑。

工艺品方面也没有逃脱这些新的影响。


丝织品。12世纪巴黎，克鲁尼博物馆。

穆萨拉比艺术*

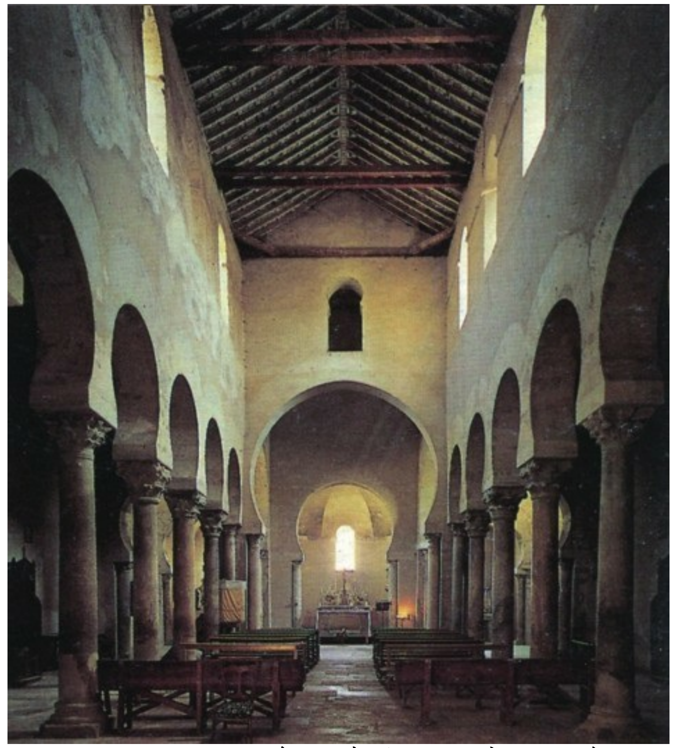
它出自穆斯林统治之下的基督教艺术家之手，而且参与了基督教艺术的设计。它既出现在穆斯林西班牙，也存在于基督教西班牙。

穆萨拉比艺术在建筑方面表现得十分明显，在工艺品方面，则体现在细密画上。它的穆斯林影响（颜色的平涂、线条的强劲）更是形成罗曼艺术的基础。



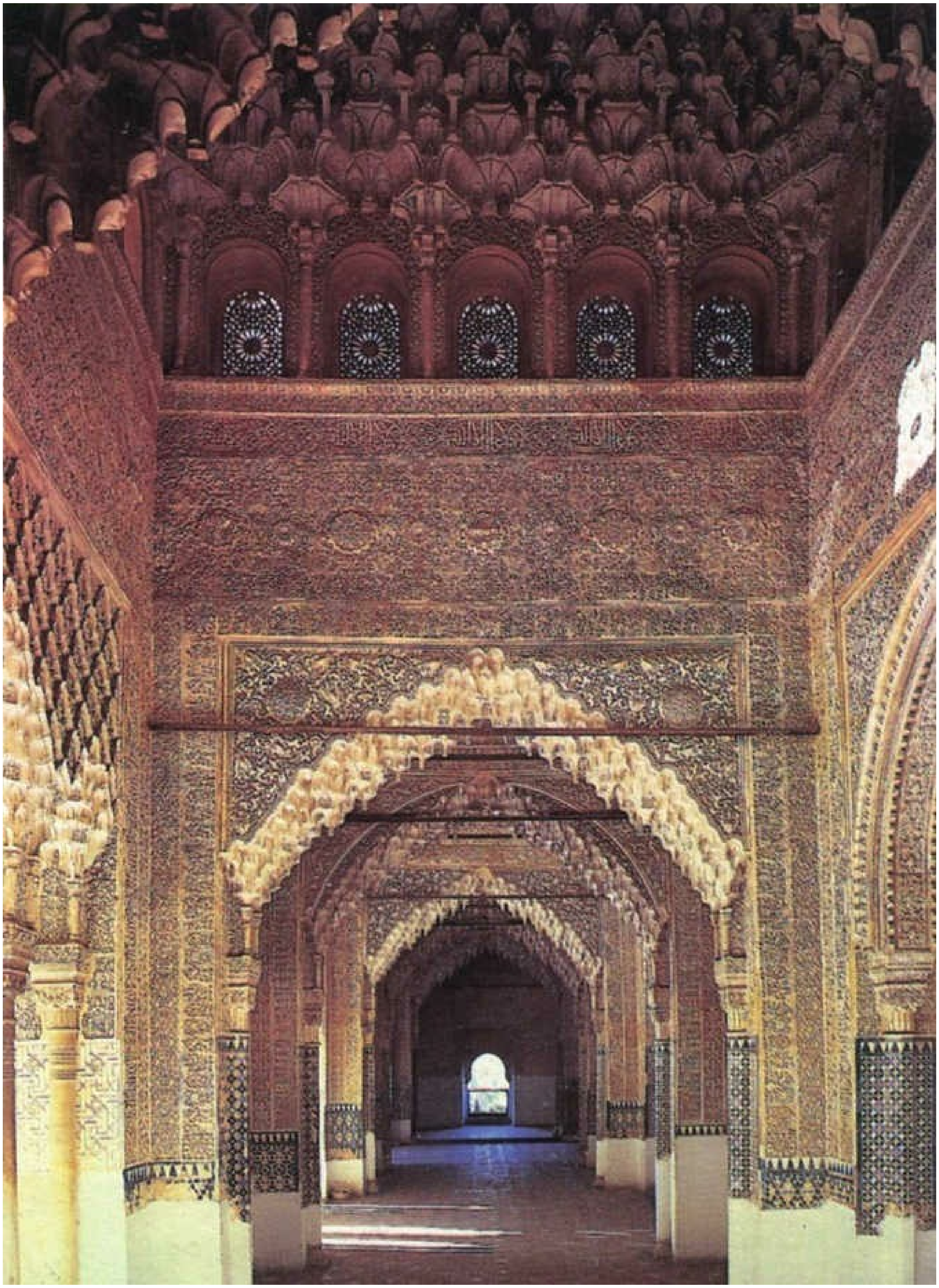
西班牙。 塞维利亚吉哈尔达塔楼。

穆迪扎尔艺术



西班牙。 巴利阿多里德的马祖特圣西普里安教堂内景。穆萨拉比艺术的典范。

穆迪扎尔是指穆斯林艺术家为基督教王朝而进行的创作。仅只是从10世纪到11世纪，随着不断的征服，它在基督教西班牙得到发展。它根据穆斯林艺术风格的更迭而演变着，在15世纪与奈斯尔艺术相遇之时达到鼎盛。由基督徒彼埃尔·勒克鲁埃尔从1360年起在塞维利亚建造、在16世纪得到修复的“要塞”是它最充分的范例。当伊斯兰在政治上完全从欧洲大陆消失之后，穆迪扎尔艺术在16世纪使穆斯林艺术形式延绵不断。在征服新大陆之后，它还被传播到了大西洋彼岸。



西班牙。 格林纳达艾勒汉卜拉宫国王大厅。

穆斯林的西西里岛

在西西里岛，长达三个世纪的穆斯林时代的建筑已经荡然无存。不过，尽管被

诺曼人征服，宗教和民用建筑的装饰上仍然表现出穆斯林基础的存在。

意大利南部（萨莱诺或阿马尔菲）的象牙工艺制造者中，对穆斯林的继承是极其到家的。他们在11世纪和12世纪生产出高质量的工艺品，穆斯林的影响和对罗曼、拜占庭的借鉴达到了水乳交融的程度。

格林纳达艾勒汉卜拉宫狮院

（14世纪）



穆罕默德五世（1362～1391年）在位时，格林纳达王国堡垒式的艾勒汉卜拉宫接受了被西班牙征服前最后的一次装饰。

宫殿的房屋围绕着一系列的内院，连接在一起。这些套院的组合极为别致，最

后修建的“狮院”更堪称穆斯林建筑的一颗明珠。

描述

狮院反映了罗马贵族府邸内柱廊式院落的传统，它后来被用来建造隐修院。

该院呈长方形，优雅的柱廊围绕着两个亭子。在院子中央，黑色大理石雕刻的12头狮子托着一个11世纪的大理石承水盘，从中喷出水来。在穆斯林艺术中表现动物是极为罕见的。一个天才的上下水系统把水送到院子的各个部分，并且穿过列柱廊，进入阿本斯拉扎的房间和两姐妹的房间。这样，水便把建筑露出的和被遮盖的部分统一到几何组合形中。

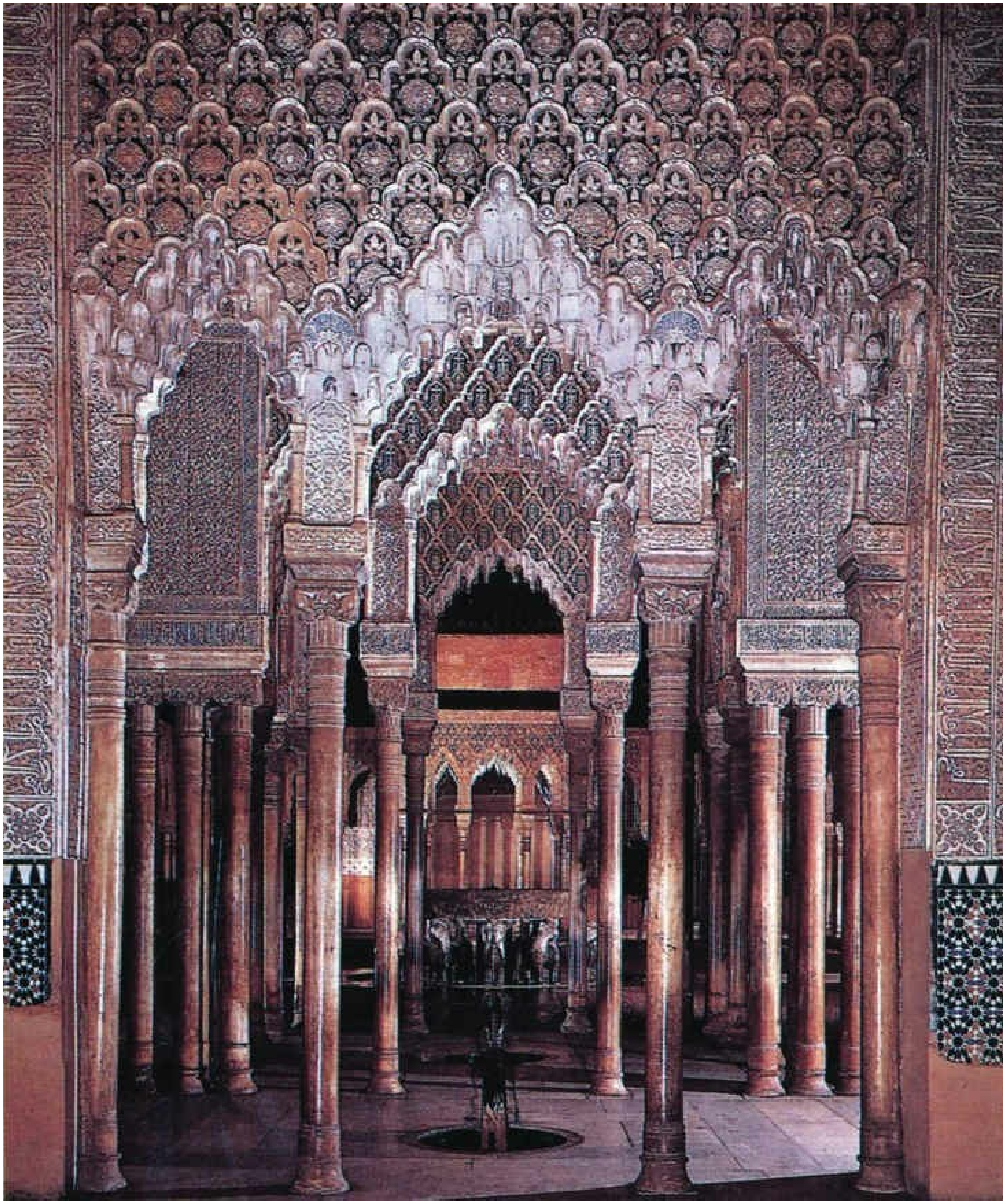
风格

为数众多而且廉价的奴隶劳动力承担了艾勒汉卜拉宫工程，使用的材料也不贵：木头、黏土、陶料和带色石膏。在装饰上，突出考虑了奇特、轻盈、细部的精美、明暗变化、石头与水的结合。垂花饰和涡形饰比比皆是的图案组成一个几何线条的严密网络，其交织盘绕就像一张天才的蜘蛛网。

评论

建筑设计完全符合于安达卢西亚夏季的高温。水的流动把清爽带入宫殿深处。被遮盖的通道和遮阳的连拱廊都与窗户配合，造成凉风的流动。

艾勒汉卜拉宫证明了伊斯兰艺术的别具一格。既优雅又强劲的大量装饰展现出带有某种快感的总体美。在我们古典精神中作为次要的、过于繁杂的装饰在“狮院”的梦幻世界中成为了主体。



狮院，夜景，国王大厅。

第三部分

15～18世纪艺术

〇文艺复兴

〇样式主义

〇巴洛克和古典主义

〇罗可可



中世纪把上帝置于人们一切考虑的中心。在哥特时代的晚期，人及其在艺术中的表现已经变得更加贴切，更加现实，更加自然。发现自己是与神一样的创造物，于是，他便开始成为艺术创造的中心和模特儿。从14世纪起，在意大利，人对于自己的新看法导致了这场文艺复兴运动。在这一过程中，艺术家们将人作为了自己的

美学象征和追求的对象。

在这个时期，两件大事使基督使徒的团结基础大乱。其一是1453年土耳其人攻占君士坦丁堡，尽管在被征服的土地上仍然保持着东正教的种种做法，而且拜占庭艺术之花还在俄罗斯继续盛开，但是拜占庭在巴尔干地区的优势已然结束。其二是1517年马丁·路德贴出论纲大批西方天主教徒并加入宗教改革的行列，使得罗马教廷分裂。宗教的两种实践带来了西欧从北到南的总体上的两股艺术潮流，尽管在天主教的地域仍生活着少数新教徒，而且反之亦然。

作为文艺复兴标志的艺术氛围从16世纪末开始让位于一种极端的热情。理论上的思索并不排除使用屠杀的手段和展开内战。在中欧，大量艺术家为反对宗教改革服务，而在新教国家，他们则趋向于从纯宗教的桎梏中解放出来。17世纪法国的演变却不同于此，它的艺术表现几乎完全被用来为国王和显贵歌功颂德。

18世纪，宗教问题失去了它的紧迫性。人在社会上和社交界中的作用变成哲学论争的中心。艺术家因此而逐渐地摆脱着教会订货者。他们经过一场众所周知的平衡摆动而重新沉浸到古代古典的楷模之中。

从文艺复兴到新古典主义，即是说，在4个世纪当中，艺术家作为人，活动在我们历史的核心，抛弃了他在中世纪时的佚名状态。他将自己的思想，激情赋予“物质”的这种能力导致了个人对于自己用双手制作出来的作品的责任感，在这种背景之下，艺术史大半变成了孤独艺术家的烦恼、成功与不幸的记录，同时，主要是个体的这一进程也因此带上了丰富多样的形式。



拉斐尔（1483～1520年），《雅典学派》，中央部分。

罗马，梵蒂冈宫。

第八章

文艺复兴

并没有任何一个突出的事件或历史事实来发动我们所说的文艺复兴。它乃是在14世纪的意大利便可分辨出来的一场波澜壮阔的文化运动。它被历史学家、哲人、作家、政治家、艺术家们设计出来，在15世纪和16世纪上半叶得到发展与传播，从而彻底地改变了欧洲面貌。

文艺复兴是一场复杂的运动，其表现形式多种多样，但其主要特点是想要全面复活古代的意旨。其艺术方面则被视为人类进步的发动机，处于这一“复兴”的核心。因此，复活一词（意大利文为Rinascimento）从一开始便被赋予了这场运动。事实上也的确是从这一时刻起，艺术便对自己与该时代及往昔时代的关系有了新的、尖锐的意识。



洛塞利诺，波托加洛主教墓局部。佛罗伦萨圣米纳托教堂

文艺复兴的人在历史上首次完完全全地意识到自己属于一个特殊的历史时代：一方面与中世纪一刀两断，另一方面又与古代一脉相承。这种觉悟导致了对发掘古代学问的

热情，它与最新科学发明的较量，以及建立一个人文世界的愿望。中世纪文化的基本观念被摧枯拉朽，它的所有表达方式都被从根本上予以改变。

以古代作为框架

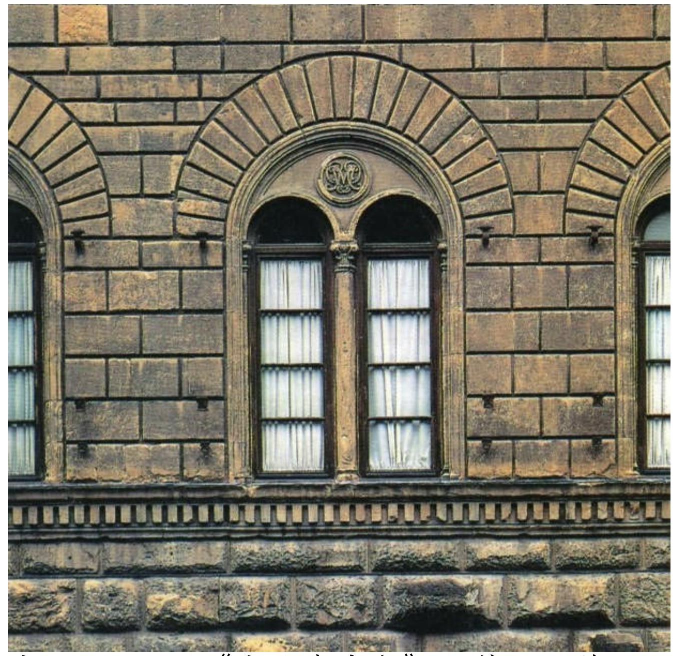

彼埃罗·德拉·弗朗切斯卡（1416～1492年）《乌尔班公爵费德里柯·蒙太费尔特罗像》。

如果认为中世纪完全忘却了对古代的继承，那将是一种谬误。恰恰相反，它曾通过修道院中修士的临摹，试图把古人的知识保存下来，并且还尝试过复辟西罗马帝国和长久地坚持它的艺术形式。不过文艺复兴所要攻击的恰恰就是这种带有加洛林和日耳曼因素的歪曲式的“腐朽”坚持。

14世纪初，随着诗人彼特拉克和博卡斯而诞生于佛罗伦萨的文学运动想要通过恢复希腊、拉丁语言而重获纯洁的文采。思想家们则研究起古代的文、史、哲。与中世纪截然不同之处在于这时处于思维中心的不再是神而是人。他们觉得古代乃是历史上最为丰富多产的时代，人们在那时达到了创造可能性的巅峰。对于人的伟大信念使这些学者获得了这个称呼：人文主义者 。

这时，我们看到了对于被视为文明真正源泉的一种有意识的复兴，而且，在古代繁荣昌盛过的一切艺术、科学都在复活之中。就连政治组织本身也得到了改造，

公民权利在向封建关系宣战。从亲近者到亲近者，由画室到王宫，新的思想逐城逐地地传播开来。



米开罗佐，《麦迪奇府邸》，佛罗伦萨，门面细部。

在意大利城市国家的特殊氛围之中，伴随着实力雄厚而又高度意识到自己政治权利的资产阶级，文艺复兴走向了灿烂辉煌。每一位公民都参加到这一文化热潮之中，艺术与科学如同在古雅典那样得到庇护。在充满自豪感并对自己的能力确信不移的一切新人之中，艺术家被赋予了主要的、根本的作用。人们殷切地期待他为宫室和别墅设计出崭新的装饰，用大理石雕出或用青铜铸出古代的英雄，用肖像令他的同代人永垂青史。这样，他便摒弃了中世纪那种司空见惯的再现身体的雕像而上升到表现精神的尊严，他从手工艺匠人变成了思想者、画家、雕刻家和建筑家，了解几何知识，并且撰写文章。从此艺术家攀登到了个人创造的高度，而这便不仅使他进入历史，而且还将艺术史永远变成了艺术家及其艺术创造的记录。



佛罗伦萨全景图。

艺术运动的创造者

尽管古代令人心驰神往，但是文艺复兴时期的人对于它的尊崇并非无穷无尽。从那时起，科学已经获得巨大进步，而且人文主义者也完全意识到决不能一成不变地复活过去。他们拒绝奴隶般地摹仿古代，但他们愿意去理解它，从中汲取灵感，从而向它看齐，并且甚至可能超越它的水平。



列奥纳多·达·芬奇（1452～1519年） 带有比例图的人头。威尼斯学院美术馆。

建筑

在15世纪，人们已经能够确认艺术拥有

一些自己的特殊法则，但它们是与作用于自
然造化的那些法则密切相关的，希腊人和罗马人便运用了这些法则。出于这个缘故，文艺复兴的艺术家很大的一部分努力是放在对古代建筑物的研究上面。他们开列了古代所有建筑形式的清单，并且提出了旨在合理地表现空间的一些准则。这一研究导致了菲利浦·布鲁内莱斯基　（1377～1446年）关于透视的著名实验，它对于后来的艺术发展至关重要。在艺术领域内，这一知识进展的结果便是文艺复兴最初的建筑物。1421年，由布鲁内莱斯基建起了佛罗伦萨大教堂穹顶。作为名副其实的技术奇迹，这一穹窿由上下重叠的两个圆壳组成，放置在八角形耳堂之上，是对罗马万神庙巧妙的摹写。不管是在这座建筑上，还是在其他地方（如圣罗伦佐教堂*，圣克罗什大教堂的巴齐礼拜堂），布鲁内莱斯基的思想都是讲究统一的节奏，一座建筑的各个部分都要按照一个模数而互相连接在一起。



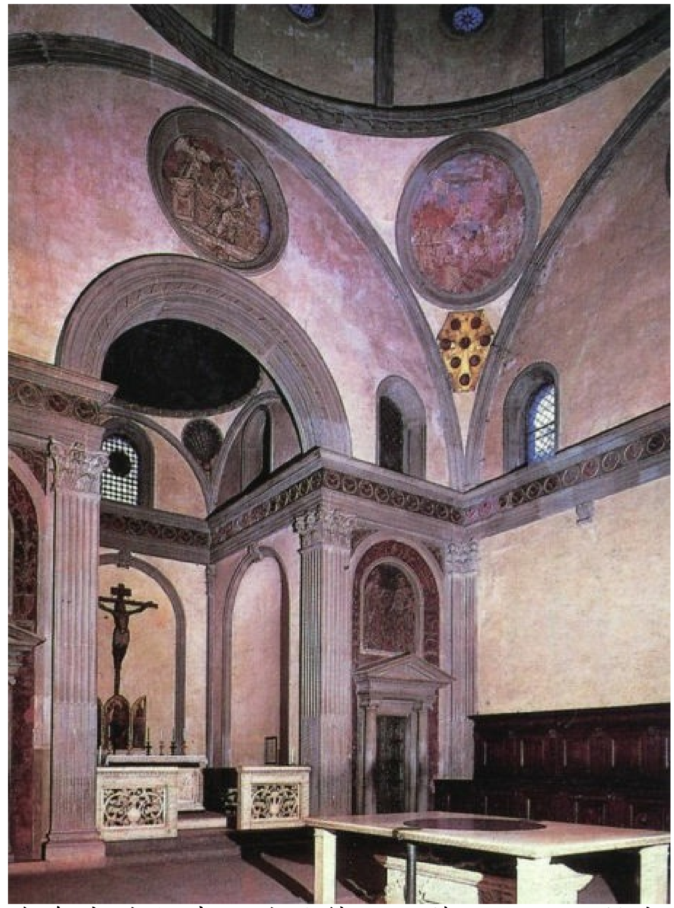
布鲁内莱斯基设计的佛罗伦萨圣罗伦佐教堂（15世纪）内景。



伦巴底文艺复兴。
帕维亚查尔特勒修道院（15世纪末、16世纪初）正立面。

作为文艺复兴建筑家的先驱，布鲁内莱斯基还做了大量的其他实验。他在民用

建筑上运用了军事工事和水利工程的准则，比如在佛罗伦萨为美迪奇家族建筑的皮蒂宫。他的弟子米开洛佐　在设计美迪奇·利卡尔迪宫*　　时发展了这些原则，并使该宫从此被视为佛罗伦萨宫殿的典型。米开洛佐为一所教堂画的第一张中心设计图由于下一代的一位建筑家的运用而得到广泛传播，这位建筑家便是雷奥·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂。



布鲁内莱斯基设计的佛罗伦萨圣罗伦佐教堂礼拜堂（15世纪）。

圣罗伦佐教堂《古圣器室》是布鲁内莱斯基努力创造一种模数的典范（空间立方数），它成为其建筑的基本数据。



罗伦佐·吉贝尔蒂（1378～1455年），　佛罗伦萨洗礼堂天堂之门。

阿尔贝蒂（1404～1472年）是一位真正的人文主义建筑家。他留下的作品甚少，但却撰写了最早的现代建筑著作。它将文艺复兴的艺术传向四方，并成为未来

世代的参考文献。他完善了中心设计图，在图上，建筑的各部分都朝向一个点。此外，他还致力于拉丁十字架形平面主题变化的研究。在曼图亚圣安德烈大教堂（在他死后按照他的图纸建成），他把唯一的带拱顶的殿堂和穹窿结合在一起。阿尔贝蒂的美学证明了在建筑学方面崭新、深入的知识，它宣告了被人称为古典时代 的到来，并将对随后而来的几个世纪产生重大影响。

在15世纪末的几十年中，被佛罗伦萨艺术家在各种场合予以宣传的文艺复兴扩展到整个意大利，并使独立自主的学派得以建立。这样，建筑学便从佛罗伦萨的那种严格特点中解放出来。随后，它又形成了一种装饰趣味，从弗朗切斯卡・劳拉纳设计的那不勒斯新城堡大门以及帕维亚查尔特勒修道院* 等建筑上，都可以看到这一点。

雕塑

人们通过收集古代遗物而进行的学习亦体现在雕塑方面。不过，在这个领域内，我们并未像在建筑方面那样，看到它形成为理论。它与以往时代之间的过渡不那么截然。这是一种自然主义的努力，诞生于对人的兴趣、对人体形状的探讨和对个性的表现之中。这种写实乃是文艺复兴的主要目标。在简单的几何形的组合之中体现出整体的清晰明确。

文艺复兴艺术家回归古代的趣味亦以发现骑马像这种形式作为标志，此外，他们对于技巧研究的酷爱也充分体现在极其扁平的浮雕上。根据代表着该时代特点的个体主义的逻辑，雕刻获得了一种伟大的价值，这使它摆脱了中世纪强加于它的对于建筑的附属性，从而经常产生出某种趋于宏伟壮观的倾向。

雕塑在文艺复兴中的辉煌要较建筑为晚。1425年初，佛罗伦萨洗礼堂的《天堂



多纳太罗（1386～1466年）， 贾塔米拉塔骑马像。

之门》* 标志着它的开始。其作者，极浅浮雕的顶尖高手罗伦佐·吉贝尔蒂 进行了透视方面卓越超群的试验。然而时至今日，佛罗伦萨这一代雕刻家最为人称道的名字还是其弟子多纳太 罗 。在多纳太罗辉煌的事业中，承继于哥特艺术的悲天悯人的表达与完全文艺复兴式的诗情结合在一起。《圣乔治》和了不起的铜雕《大卫》* 更使他光彩夺目。除此之外，人们还把罗马时代以来骑马像的创举，即帕都亚的贾塔米拉塔纪念像* ，以及那些令人赞叹的扁平浮雕归于他的手笔。

在下一代雕塑家中，安德烈·德·维洛其欧 （1435～1488年）既是金银器工艺师，也是雕塑家和画家。他表现出一种不同的艺术感觉，蓬勃朝气和逼真表现占据了这一感觉的中心地位。他做的《大卫》要比多纳太罗的年轻，似乎在些许不稳定的姿态之中被艺术家捕抓住美妙的瞬间。他在威尼斯为雇佣军首领格列奥尼所作的骑马像洋溢着勃勃生气和强烈的表现力，其影响一直延续到巴洛克时代。

也是在这个时期，路加·德拉·洛比亚 * （1400～1482年）上釉的多彩陶土雕塑反映出文艺复兴初期特有的对于精致与和谐的爱好。他是位德高望重的家长，有一个名副其实的陶瓷雕塑的“王朝”在继续着他的事业。随着15世纪岁月的前进，艺术家们似乎趋向于追求精神化的纯形式美感。在这种背景下，建立了该时代一些最美的陵墓，它们的作者是安东尼·洛塞利诺 和贝尔纳托·洛塞利诺 ，以及德西德利欧·达·桑蒂亚诺。



德拉洛比亚工作室， 天使烛台（16世纪）

阿让博物馆。

绘画

文艺复兴的绘画与雕塑、建筑恰恰相反，缺少古代的典范。它独立自主地发展，却并未因此而忽视利用其他领域的研究成果，尤其是在透视方面。由于调色油、画架和画布的应用，绘画更有了特别的飞跃。布面油画为流通提供了便利（可以卷起携带），这使得美学思潮的传播变得更加迅速。

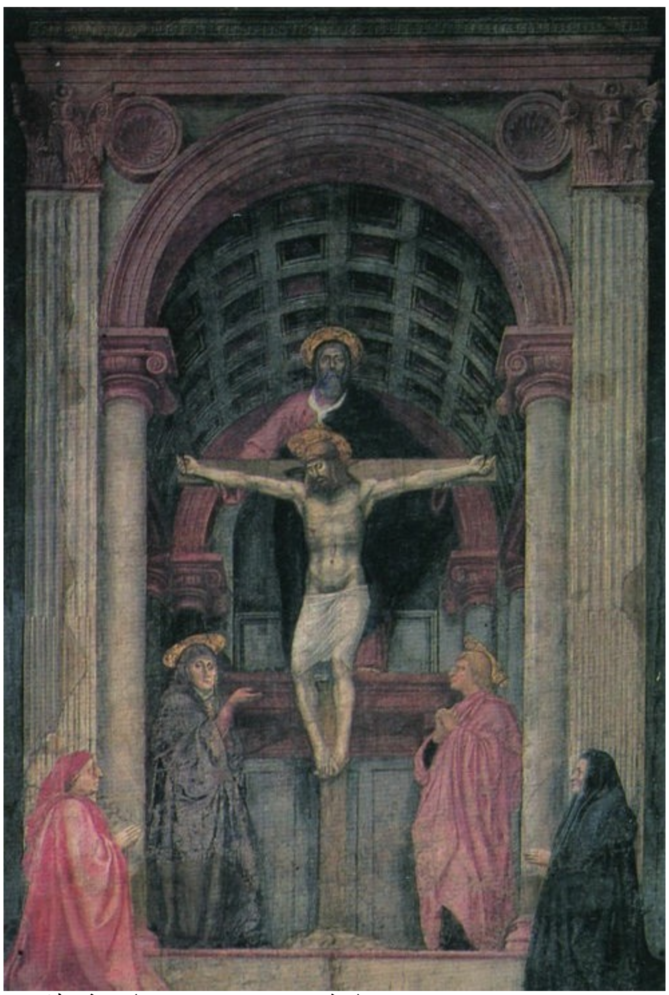


安德烈·曼特尼亚（1431～1506年）《圣母之死》，马德里，普拉多博物馆

佛罗伦萨年轻画家马萨乔 的圣母堂壁画《三位一体》* 于1425年开始了文艺复兴绘画的新纪元。画中人物形象如同雕塑一样突出于带有建筑的壮观的背景之上。马萨乔主要关注的问题在于透视，以及光与色的效果。这个时期其他的画家弗

拉·安琪利珂 、巴奥洛·乌切罗 等亦是如此。

15世纪中叶最重要的画家无疑是彼埃罗·德拉·弗朗切斯卡。 他的绘画传达出令人震惊的崇高与庄严，背景的山水沐浴着清新的空气，人物在上面缓慢而高雅地活动着。他们时常步向建筑物的前景，而建筑又是画家驰骋透视才能的场所，譬如他在乌尔比诺的作品《布雷拉圣母》或《基督受挞图》 * 。彼埃罗·德拉·弗朗切斯卡的作品去掉了一些佛罗伦萨绘画特有的悲怆之感，对于新出现在乌尔比诺、威尼斯、罗马的艺术中心都具有决定性影响。



马萨乔（1401～1428年）《圣三位一体》。佛罗伦萨圣马利亚新教堂。

在另一个朝气蓬勃的中心帕都亚，一位画家崭露头角，他对于麻布的使用极为热衷，其作品一直传播到罗马。他便是安德烈·曼特尼亚 * 。在他的作品中，背景上的建筑不再是关于透视学问的简单游戏，而显示出对于考古的极端好奇。他所做的多幅不同的圣塞巴斯蒂安便是如此。他还以同样的认真投入对人体的解剖学研究。那雕刻一般的分面使他能在岩石、植物上自由自在地发挥想象（《在橄榄园的祈祷》）。

这时，在佛罗伦萨，绘画变得越来越知识化。桑德罗·波提切利 创作了第一幅真正的女裸体画《维纳斯的诞生》 * 。他的作品以人体曲线而超凡入圣。与他同时代的贝鲁金诺 （1448～1523年）则以极端精美

的圣母像而遐迩闻名。他在罗马的西斯廷礼拜堂留下了最杰出的作品《基督把天堂的钥匙交给圣彼得》，该作采用了严格的透视，但却沐浴着一种非现实的光芒。

文艺复兴的盛期

上述作品标志着文艺复兴试验阶段的结束。在下一个世纪中，由于具有人文主义倾向的教皇的作用，罗马取代佛罗伦萨而成为艺术之都。这个时期比实验时期要短，主要是指从1495年到1520年的这四分之一世纪，其杰出代表人物的数目也较第一时期为少。但事实上，它的力量就在于拥有半打天才人物和显示出一些已经宣告着样式主义出现的倾向。这些天才人物的非凡创造将永远成为欧洲艺术的象征。不过，与此同时，也由于文艺复兴的和谐已被他们用至枯竭而使该时代归于结束。

列奥纳多・达・芬奇　在米兰所作甚丰。他的作品在某种意义上讲是一种承前启后。他首先关注的是反映人物的内心世界。形体被笼罩在半调子薄雾　之中，通过柔和的、微妙的层次而显现出来。整幅构图都沉浸在虚和曼妙的明暗之中，用光的技术在里面起了根本作用。《岩间圣母》*　和《最后的晚餐》都是如此。在他的暮年，达·芬奇把全部精力投入了科学研究，他的几百幅素描*　尤负盛名，它们因艺术和科学的结合而代表着这一时代。

利奥纳多·达·芬奇对于建筑亦感兴趣，但他的名字却未能与该时代的建筑成就联系在一起。16世纪意大利建筑的主要成就非勃拉曼特　（1444～1514年）莫属。他的“滕皮埃托”（小神庙）*　建在罗马蒙托利罗的圣彼埃特罗修道院之中。这座圆形的小建筑托着一个穹窿顶，是对阿尔贝蒂理论的巧妙运用。然而，它的杰出还在于体积虽小，却具有罕见的宏伟气魄，形状和谐、典雅，成为未来几个世纪的光辉典范。

勃拉曼特在各种建筑上将其想法尽情发挥，最终设计出新的圣彼得大教堂。这座巨型教堂的平面呈希腊十字架形状，四塔环绕，中间托起被称为万神庙的巨大穹顶。

不过，这一设计图由米开朗琪罗　做了某些修改。他使体积简化，并设计了一座从布鲁内莱斯基的佛罗伦萨大教堂汲取灵感的穹顶*　，使它显得更加宏伟和轻盈。作为建筑家的米开朗琪罗，其最伟大的作品还数罗马卡皮托尔广场的布局。它那巨大的楼梯和宏伟的三个正面，那种城市感觉史无前例，留给人深刻印象。而他的其他建筑也已预告着下一世纪的特有倾向。

尽管是位天才的建筑家，但米开朗琪罗首先还是雕塑家。他把对解剖学的研究推向极端，并将它结合于一种悲凉感，从而使作品达到新的高峰。在佛罗伦萨的《大卫》巨像，为装饰朱理二世教皇陵而作的《奴隶》，以及在佛罗伦萨圣罗伦佐教堂的美迪奇家庙，都有这种“令人害怕”的感染力。在他的绘画，特别是他为西斯廷礼拜堂所做的壁画《创世记》和《最后的审判》上，也可看到这种特点。

拉斐尔　在该时代大师之中可能是最年轻的一位，他参与了罗马圣彼得大教堂的装饰工作。他创造了一种丰富博大的艺术，以具有表现力的素描为基础，带有别致的诗情画意，这在他笔下的圣母图和肖像画上体现得淋漓尽致。他的巨幅构图——如梵蒂冈壁画《雅典学派》，把以往画家的几何运动推向顶峰。

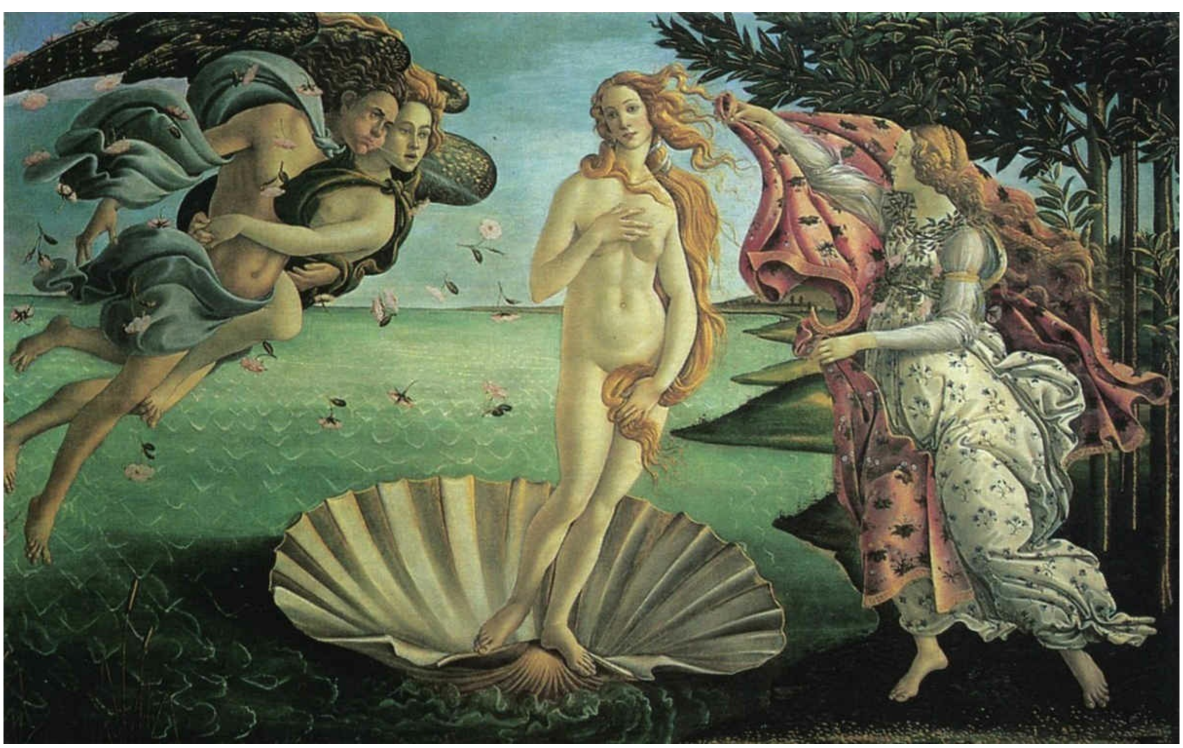
这时的威尼斯也正处于独立发展之中，色彩在绘画中逐步升至压倒其他因素的位置。这批威尼斯画家的头号代表当推乔凡尼·贝利尼　（约1430～1516年），他在继承佛罗伦萨和造就威尼斯特性之间起了某种桥梁作用：色彩在漫射的光芒中振响。乔尔乔涅　（1477～1510年）则是第一位将风景作为主题，而不是作为背景的画家。画中发生的事情似乎已经融化在环境中，就像在《暴风雨》一作中那样，该

画的确切含义到现在我们仍不得而知。



利奥纳多·达·芬奇（1452～1519年）

《岩间圣母》（1483年），巴黎，卢浮宫。



桑德罗·波提切利（1445～1510年）《维纳斯诞生》。佛罗伦萨乌菲齐美术馆。

提香 使威尼斯绘画达到顶峰，这位天才的肖像画家（画了保罗及其孙子们）同时也是画裸女的头号大师：《乌尔比诺的维纳斯》* 有一系列的后续者，直至马奈的《奥林匹亚》。不过，把仙女画成奢华阔绰妓女的提香，也不时地制作一幅幅宏大而严峻的宗教画。

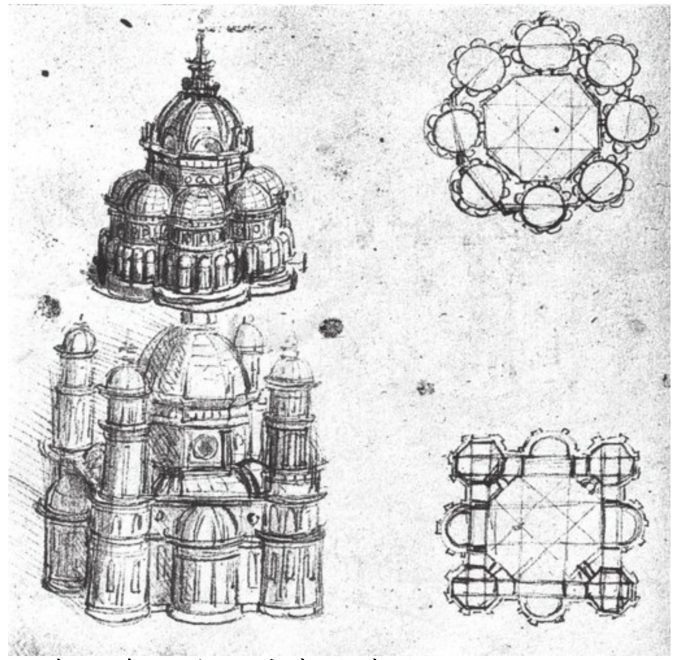
就在提香统治威尼斯艺坛之时，另两位画家，丁托列托 （1518～1594年）和委罗内塞 * 也已大名远扬。丁托列托为修道院创造了巨幅宗教故事场面，如《最后的晚餐》、《受刑图》。他与提香一样，取材于神话。在艺术处理上则运用强烈的戏剧性手法（《被伏尔甘撞见的战神与美神》）。大胆的视点——倾斜、鸟瞰、仰视——造就了他的奇特非凡。古典稳定的构图安排是委罗内塞独擅胜场的方面，他把神圣主题安置在民俗环境之中（《夏娃的诞生》、《加纳的婚宴》）。对后世来说，他还是一位逼真画的真正大师。他在马塞尔巴尔巴诺别墅绘制的壁画简直到了乱真的地步。

欧洲与文艺复兴

在15世纪，意大利缓慢而复杂地孕育着文艺复兴，与此同时，阿尔卑斯山以北的欧洲也在经历着艺术的衍变。已经产生质的变化的哥特艺术看到了它最为波澜壮阔的时代。人文主义的文化逐步传播，并且浸透了晚期哥特艺术，为慢慢地过渡到15世纪转折点做好了准备。

在这种环境之下，印刷术的发展极大地便利了书籍和版画的流通。这些版画使人们了解到意大利大师们的作品。于是，文艺复兴便在全欧洲立足，并根据正在结

束中的哥特艺术的抵抗力的强弱不同，而获得一般的或更为迅速的成就。文艺复兴在欧洲的传播以缺乏一致性作为特点，而这也部分地解释了欧洲艺术甚至意大利艺术存在的多样性。每个地区都将从这一新的潮流之中汲取最符合于自己历史进程特殊条件的东西。而另一方面，新教改革则在某些地域起到干扰作用。



利奥纳多·达·芬奇的建筑图。

巴黎马扎然图书馆。

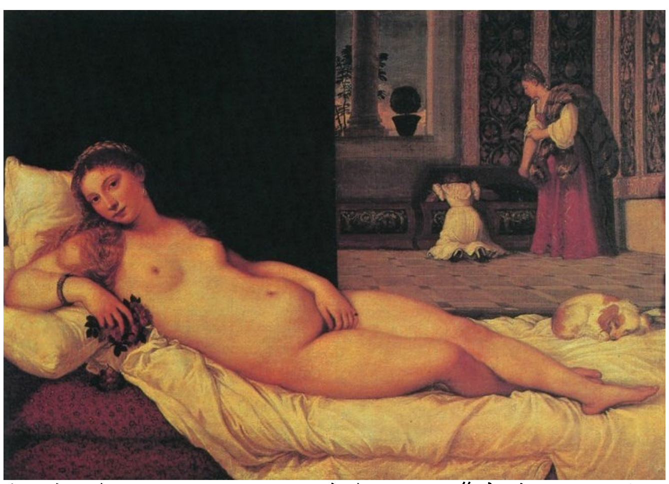
法兰西



米开朗琪罗（1475～1564年），罗马圣彼得大教堂穹窿。

法国是与意大利艺术最早建立联系的国家，其部分原因在于法国君主们在亚平宁半岛上的政治利益。尽管这些利益反映为战争和米兰人与坎伯尼亚人的占领，但同时也有着他们许多重要艺术家，如列奥纳多·达·芬奇 、塞尔利欧 、邦沃努托·切利尼 以及普里马蒂乔 涌向法国的结果。他们逐渐地施加着自己的影响。法国文艺复兴初期的特点便是与往昔哥特艺术极为特殊的结合。尚勃尔城堡* 便是一个合作的完美典范。为了建造这座城堡，大批的法国艺术家按照意大利人多米尼克·德·科尔多纳 的指示工作着。

不过，从16世纪第二个25年开始，法国建筑家便逾越了听命于意大利的阶段，完全汲取了文艺复兴的精华，就像吉尔·勒布勒东 所设计的枫丹白露城堡这一光辉范例所证明的那样。在下一代艺术家中，建筑家彼埃尔·莱斯柯 （卢浮宫正立面的设计者）、让·布朗 （埃古昂城堡设计者）和该时代所有伟大建筑的版画插图索引作者雅克·安德鲁埃·杜塞尔索 都采用了形的几何化，它甚至超越了意大利的标准。



提香（约1488～1576年）， 《乌尔比诺的维纳斯》。佛罗伦萨乌菲齐美术馆。

在雕刻上，给予根本性推动的是在圣德尼大教堂设计了路易十二与布列塔尼安娜陵* 的安东尼奥·朱斯特 和乔凡尼·朱斯特 ，他们的装饰使该陵富有意大利趣味，两位君主祈祷的雕像则充满人文主义的尊严。

16世纪的法国绘画应归功于枫丹白露王宫的工程和罗索 、普里马蒂乔 这两位装饰大师。在该宫，文艺复兴的表达是近乎于样式主义的。不过，克罗埃父子 以肖像画的气魄从众多画家中脱颖而出。老克罗埃所

绘的弗朗索瓦一世像尤其具有无可辩驳的心理表现。

伊比利亚半岛



巴奥罗·委罗内塞（1528～1588年），《漂亮的纳尼》。

在15世纪转折点上的伊比利亚半岛刚刚投入了开发海洋的探险，因而并未做好接收新艺术形式的准备。起初，哥特的威信和穆迪扎尔（西班牙和摩尔）艺术的影响阻碍了文艺复兴的深入。它的唯一表现是在地方风格集中之处添上些许装饰。托莱多·圣克鲁兹教堂医院大门、撒拉曼克大学均是昂利克·伊加斯　的作品，它们与吉尔·德·西洛埃设计的布尔戈斯大教堂高纳泰勃礼拜堂祭坛*　一起，成为艺术表现的杰出榜样。在葡萄牙，则有依埃洛米特大教堂的隐修院以及它的中心大门。它们被认为是扎奥·德·卡斯蒂洛　和尼古拉·尚特海纳　之作，从中可以看到出现了一些新的形状。

1526年，迪埃戈·德·萨克拉多　写出了伊比利亚半岛首篇建筑论文，它标志着两种倾向的出现。一种是趋向意大利的，以彼特罗·马述卡　设计的位于格林纳达的查理·昆特宫*　为起点，它的作风古典宏伟，有勃拉曼特的样式。另一种更为朴实无华的倾向代表是吉尔·德·霍纳塔诺　设计的位于萨拉曼卡的蒙泰莱宫。在葡萄牙，让·德·卢昂　设计的位于科英布拉的达曼卡喷泉和扎奥·德·卡斯蒂洛　设计的位于托马尔的受孕瞻礼堂成为全面形成新趣味的最佳范例。

该时期最具代表性的雕刻以丰富的装饰和罕有其俦的浮雕著称。前者如瓦斯科·德·拉·扎尔扎 在西班牙阿维拉大教堂装饰的托斯塔托陵墓；后者当推巴特洛美·奥尔多纳 为巴塞罗那大教堂设计的圣厄拉利亚祭坛。葡萄牙的雕刻成就主要应归于几位法国雕刻家：尼古拉·尚特莱纳 、让·德·卢昂 等。


尚勃尔城堡正立面。

哥特传统虽因弗拉芒文艺复兴的深入而转向，但它在西班牙绘画中仍长久地存在。不过，在贝鲁格特 设计的大祭坛（圣彼得殉难大教堂和圣多明我大教堂）上，可以看到彼埃罗·德拉·弗朗切斯卡的影响。在同一时期的葡萄牙，瓦斯科·费尔南德 斯创作的一幅画体现出了现代感。它主要表现在地中海因素和它与中欧文艺复兴的密切联系上。这在他那非凡的《圣彼埃尔》（约创作于1530年）上充分显示出来。


安东尼奥与乔凡尼·朱斯特，
路易十二与布列塔尼安娜陵（16世纪初）。
圣德尼大教堂。

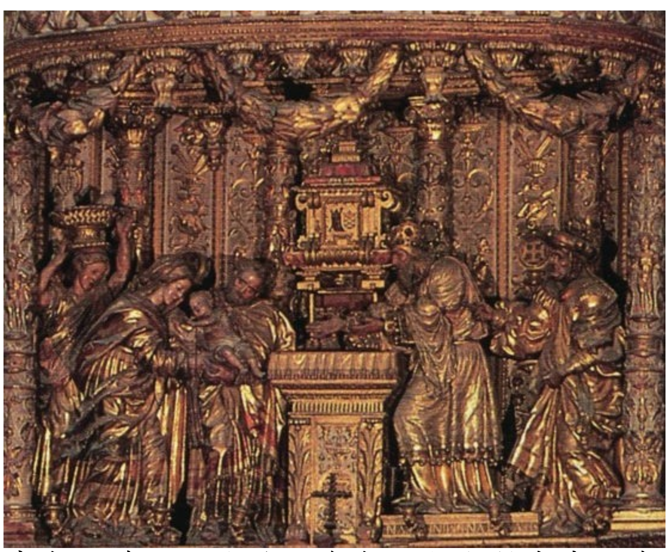
北部诸国

尽管16世纪属于德国文化的大部分画家和人民都到意大利去游览，也同意大利建筑师们一起在德国工作，但我们仍然可以看到一种明显反对照抄中欧的努力。事实

上，意大利文艺复兴的建筑，它的凉廊和亭台，的确很难被原样地输入到北欧更为严谨的氛围之中。于是，它的发展是将一种更富有装饰性的方式运用于仍旧绝对哥特式的建筑上。


让·克罗埃（1485～1541年）。弗朗索瓦一世。

事实上，民用建筑仍然保持着窄屋顶和极具特点的高山墙，就像不来梅或莱比锡的《拉德斯》那样，现代的装饰仅只限于局部使用。不过，王国南部的一些作品倒是有些意大利化的特点，比如布拉格带有漂亮凉廊的观景楼，圣安娜欧格斯堡的富杰礼拜堂和在克拉科夫瓦威尔城堡的西格蒙德一世礼拜堂。


吉尔·德·西洛埃，布尔戈斯大教堂高纳泰勒礼拜堂祭坛（局部）。

雕刻方面的保守主义更为严重，衣褶的复杂效果这种哥特晚期特点，以及色彩斑斓、金光闪闪的装饰，都仍然保持着诱惑力。不过，15世纪末也开始涌现出了像维特·施托斯和蒂尔曼·里门施奈德 作品这样的平衡感，而它已经属于文艺复兴的范畴。甚至在下一个世纪当中，哥特的感觉还在继续笼罩着德国雕刻复兴中最杰出的榜样：汉斯·莱因伯奇 的《崇高的圣雅克》* 和彼得·菲舍尔父子 制作的因斯布鲁克马克西米连陵上的铜雕像。


彼特罗，马述卡， 格林纳达艾勒汉卜拉宫的查理・昆特宫圆形宫院。

在欧洲北部诸国，文艺复兴绘画似乎于15世纪上半叶独立地出现在弗兰德斯。不过，让・凡・埃克 （1390～约1441年）还是始终忠于变化之中的哥特传统，表明文艺复兴已在弗拉芒国家打开了道路。他被误认为是油画的发明者，事实上，他使用透明颜色的技巧是无与伦比的，比如根特的祭坛画《神秘的羔羊》。在肖像艺术中，他对细节的刻画极尽精微（《大臣罗林的圣母》），这就使他的画浸透着现实主义——弗拉芒绘画压倒一切的特点之一。他那特殊的规模令后继者（皮特鲁斯・赫里斯特斯 ，德尔克・波茨 ）和竞争对手不能不黯然失色。属于例外的可能只有罗吉尔・凡・德尔・维登 ，他的特点在于处理传统宗教题材时的悲剧性手法。在整个15世纪中，弗拉芒绘画和意大利绘画不断地相互作用于对方。像昆丁・马苏斯 （1514年所作）的《兑换银钱的人和他的妻子》便是两大艺术源泉典型的相遇点。


托马尔基督修道院的吉恩三世隐修院，葡萄牙。

至于德国绘画，它被阿尔布雷希特・丢勒 的伟大个性所驾驭。他是真正具有现代精神的人，表现出在知识上如饥似渴的好奇。很早，他便到威尼斯去旅行，该城使他重新审视了自己的世界观和画家义务。其艺术将意大利文艺复兴的表达与扎根于哥特晚期的象征主义熔于一炉。他充满基督教的人道主义理解，创作出雄强劲健的作品，如

《牧人崇拜》*　　、《圣热罗姆》和《四使徒》。



汉斯·莱因伯奇（1480～1530年），　《威武的圣雅克》（1525年）。慕尼黑，巴伐利亚国家博物院。

作为出色的肖像画家，丢勒的现实主义在很大程度上应归功于弗拉芒先驱。他的画笔使他的同代人形象带上异乎寻常的紧张。丢勒尤其是首位留下了自画像的画家（如果不算法国1450年代的让·富盖的话）。画家不仅把自己画得神采飞扬，表现出对自己艺术的思考，同时也把它作为训练技巧的极好办法。在绝不同于订货因而可以永不离开画室的这种作品中，画家随心所欲地进行实验，拿出画其他画时不可能有的胆量来。此外，作为该时代最了不起的木刻家，丢勒还为我们留下了一些诸如《忧郁》、《启示录中四骑士》等杰作，它们使他的艺术在全欧大名远扬。

在其他一些画家，如卢卡斯·克拉纳赫（父）　*　或汉斯·荷尔拜因　（1497～1543年）身上都可以感觉到丢勒的影响。前者巧妙地交替运用两种不同的风格。其作《逃离



阿尔布雷希特·丢勒（1471～1528年），

埃及时的休息》把我们带到了夸张的、具有戏剧性的抒情之中；随后又是几乎突如其来的意大利化和装饰化，其中时而带有一种冷酷的知识化了的色情，例如《维纳斯》、《犹滴》等。

《牧人崇拜》（1504年），佛罗伦萨乌菲齐美术馆。

荷尔拜因是人文主义者伊拉斯谟的伟大朋友，而他与鹿特丹知识圈的关系更使他那具有重要艺术价值的肖像画深刻动人。《大使们》、《亨利八世像》都将深入的心理分析结合于对穿戴不差分毫的精确描绘；而后者已经浸透了正在诞生之中的样式主义精神。



老卢卡斯·克拉纳赫（1472～1553年），《莎乐美》。里斯本古艺术博物馆。

大卫（约1430～1440年）

多纳太罗，佛罗伦萨，巴吉罗博物馆

多纳太罗学于佛罗伦萨吉贝尔蒂工作室，然后在该城工作了二十余年。他雕刻的着衣人物就像是城里的普通居民，风格自然，仍带有哥特的遗绪。他很可能是与布鲁内莱斯基一起前往罗马的。他们在1431～1433年间发现了古代艺术。就在这次旅行不久之后，他便制作了《大卫》。

主题

大卫是以色列第二位国王，公元前1000年左右在位时，他历尽艰险，曾被迫与



巨人哥利亚对阵，以石子一下击毙对手。该战决定了曾统治以色列人北部地区的菲利士人的失败。

还有更深一层含意，该战使人想起佛罗伦萨与强大的米兰大公维斯孔蒂之战，大卫践踏于脚下的桂枝让人想起佛罗伦萨拒绝接受可怕敌人于1392年强加于它的和平协定。

描述

这是自古代以后我们所知的第一尊真人大小（165cm高）的裸体铜雕像。



圣经中的这位英雄在各个方面都是一位少年的模样，他戴着一顶饰有桂枝的帽子，穿着一双护住双腿、高达膝盖的长靴，右手持着刚刚斩下巨人哥利亚头颅的宝剑，

左手中藏着他用以击毙对手的石子。他用脚踏烂了戴着漂亮头盔的菲利士人的脑袋。

整座雕像立在一个用茂密枝叶编成的桂冠上。大卫的头部使我们看到一种堪与达·芬奇相颉颃的奇妙微笑。英雄大胜之后垂下双目，显出一幅无所谓的神情。

特点



多纳太罗巧妙地运用了帽、靴、剑、盔、桂冠之间的对比来造成艺术效果。对大卫身体的精妙塑造使肉体的感觉卓越超群。英雄的身形呈现出少年的纤秀，而非米开朗琪罗　做大卫时选取的希腊运动员那样充分发育的青年形象。

多纳太罗的雕像动态潇洒，身躯的S形曲线令人想到国际哥特式雕像。他善于表现出一种显然属于世俗的享乐主义的愉悦，而非天主教的启示。

多纳太罗的《大卫》肯定不是具有罗马精神的古典作品，它体现着佛罗伦萨人文主义最为生动的神情，从而充满典雅与高贵。

表达

多纳太罗善于从古代汲取灵感，而且也不完全否定某些中世纪的影响，他完美、成功地将基督教世界与世俗世界连在了一起。

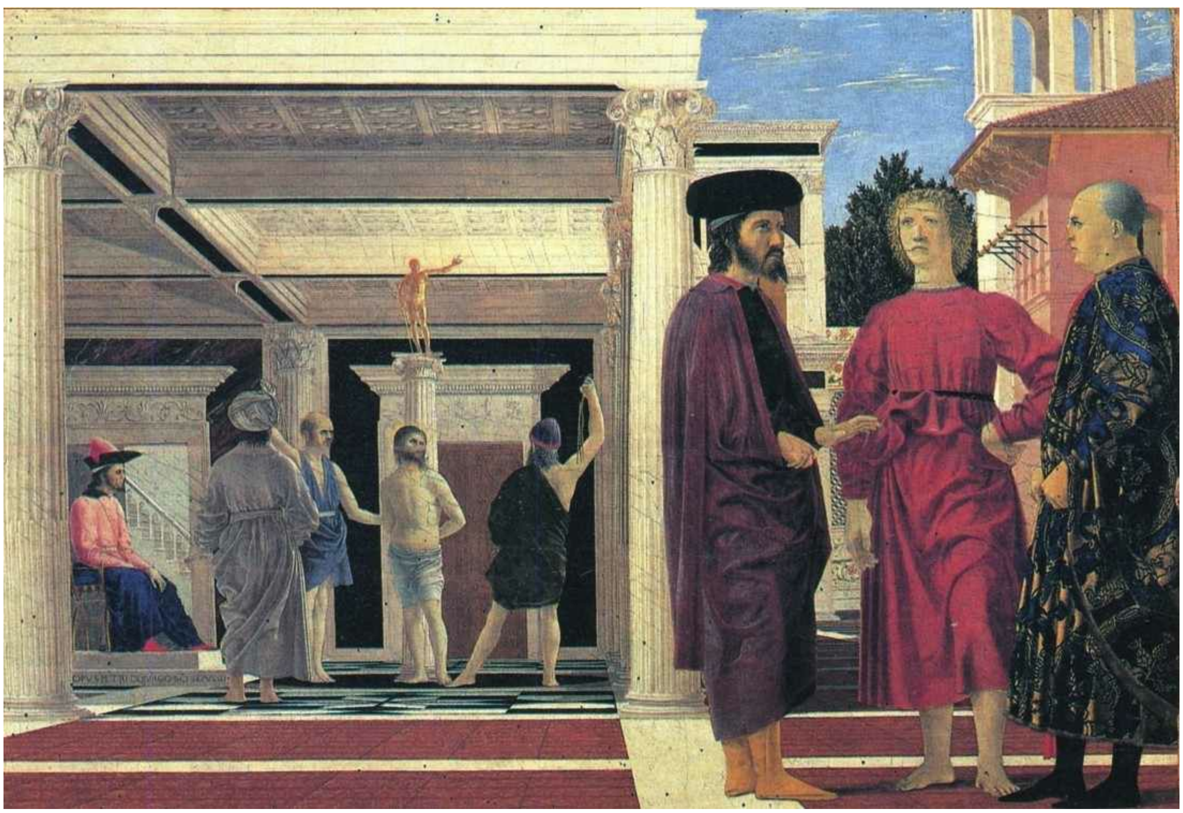
他研究人体的形状时，把它作为实实在在的人体，而同时又把它作为表现每个人物激情、精神和个性的手段。

这个情节典型地展示出灵巧胜于野蛮。同时，作品通过哥利亚头盔一侧向大卫腿部靠去而暗示着爱与死的关联。

通过这位英雄，多纳太罗歌颂着个性，歌颂着知识，歌颂着精神和美学交织在一起的魅力。

《基督受挞图》（约1445年）

彼埃罗·德拉·弗朗切斯卡，乌尔比诺国家画廊



彼埃罗·德拉·弗朗切斯卡生于托斯卡纳，1430～1440年间在佛罗伦萨学习，这是一个繁荣昌盛的时期，彼埃罗受益匪浅。他发现了乌切罗 和马萨乔 的作品，赞赏他们对几何空间进行的新颖的透视构筑研究。在最初学画时，他也曾受到锡耶纳绘画的影响。彼埃罗拥有使轻快、明亮的色彩和谐的天分，老师多米尼克·委内基

亚诺 的画室使它迸发出来。

在完成学业之后，他与乌尔比诺的宫廷发生关系，雇佣兵老司令菲德利柯·德·蒙太费尔特罗 指导着这一宫廷，他不但是一位职业统治者，而且还喜爱艺术和文学。

彼埃罗就在这个时期，大约是1445年完成了《基督受挞图》。这张画画在一块木板上，尺寸并不太大：58.6cm×80.5cm。

主题

该画同时表现了不同时代的两个场面。

在左半部，我们看到身着文艺复兴时期服装的三个人物，人们推测是菲德利柯·德·蒙太费尔特罗同母异父的兄弟被两个顾问夹在中间。这是两个叛徒，他们参与了推翻菲德利柯的阴谋，因此场面暗含着伯爵遭到背叛和暗杀的痛苦。

不过，对于这幅画的解释层出不穷。是不是右边表现犹大的懊悔，而左边暗示土耳其人1453年攻占君士坦丁堡？如果是的话，那么，基督便是在土耳其人面前遭到鞭打的教会化身。

构图

这幅画是对作为该时代崭新事物的透视而进行的卓越试验，彼埃罗·德拉·弗朗切斯卡刚刚了解了阿尔贝蒂 于1435年撰写的《透视法则》，作者在书中讲解了由布鲁内莱斯基 奠定的线透视原则。

该画运用立柱和地上的方格造成有节奏的严格的透视构成，以它来确定空间，

在空间中安排人物。各种不同的线组成了一个和谐的网络，每个画中的体面都是一个从另一个中间出来，这便筑成了一个理想的数学世界。

画的高度为58.6cm，正好为托斯卡纳长度的一个计量单位。对于文艺复兴时期的艺术家来说，人的理想高度（以基督为代表）为三计量单位。这一标准规定了画面各个部分的位置与比例。比如，画家在确定地平线时依据的是基督的高度。

构图的垂直线将画面分为两块，每块都根据一个多世纪以前中世纪时乔托定下的方法，构成独立的一幅画。右半块把人物放在前景，目的在于造成左半部分的深远。这一场景具有内、外两个空间，而整个画面又朝向由左边一段楼梯给予暗示的第三个空间。基督正位于右边三个人物组成的地界和这一光明出口暗示的天界之间。

带有三个人物的部分受到左边来的阳光照射，鞭挞的情况则被藏在立柱后面的一个强烈而神秘的光源照亮。这种光的分布驱逐了一切阴暗部分，使整个场面带上一种不安的、谜一般的气氛。

表现

在庄严的氛围中，一切似乎都凝固了，人物安静地保持着间距和肃穆，空间安排得严谨周密，光的表现使我们有置身世外之感。某种神秘莫测使这一效果异常强烈，它构成了彼埃罗·德拉·弗朗切斯卡艺术的核心，一切都在破译之中，就像一个神奇的画谜。

这种高贵强劲的气氛接近于我们20世纪的艺术倾向。塞尚和立体派画家的几何手法，康丁斯基强烈的抽象都已经被包含在这幅作品之中。

彼埃罗·德拉·弗朗切斯卡的风格便因此而具有了普遍意义。

滕皮埃托（从1502年起建造）

多纳托·勃拉曼特，罗马蒙托利罗圣彼埃特罗修道院。



勃拉曼特在米兰停留了一个时期，既做画家，又做建筑师，然后于1499年，55岁时来到罗马。他研究了古代遗迹，并得出了一些结论，从而促进了自己对建筑的思考。

从1502年起，应西班牙国王费迪南·达拉贡和卡斯蒂利亚的伊莎贝拉之邀，他在圣彼得受难的场地——雅尼古尔山上建起了“滕皮埃托”。

描述

这个圆形小教堂建在一座老教堂的庭院中。

尽管它的内部直径只不过4.5米，但完美的比例关系使它宏伟庄重。

这座建筑坐落在三层台阶的地基上。

第一层由托斯卡纳柱廊组成（丰富了的多利亚序列），它呈环形（造成建筑的圆形），带有多利亚式的柱顶盘。在它后面的墙上，由壁柱造成节奏感。在壁柱之间交替地安排了长方形的门窗洞和圆形的凹进。这种交替引入了第二种节奏，从而丰富了柱廊的主要节奏。

第二层有一圈栏杆，落在第一层柱顶盘的檐口上面，墙上的开口与一层的节奏相同。

柱顶盘托起了半球形的圆穹顶，它的尖端令人想到一盏明灯。

特点

用古典成分（柱子，檐壁排档间距，三角槽排挡），这符合于通过新比例关系而真正复活古代的强烈愿望。华丽、精美的米兰风格让位于作为罗马样式特点的严谨、简洁。它采取了蒂沃利的威斯塔灶神寺的中心设计。

在前半段艺术生涯中已出类拔萃的勃拉曼特以其画家的气质去对待建筑。他通过虚与实来确定明与暗在建筑上产生的作用，试图凭经验去求得它们的平衡。这种

造型的匀称与达·芬奇的做法不谋而合。滕皮埃托可谓是一种明暗关系的研究，它使建筑的创造被作为一个构图问题而非建造问题提了出来。

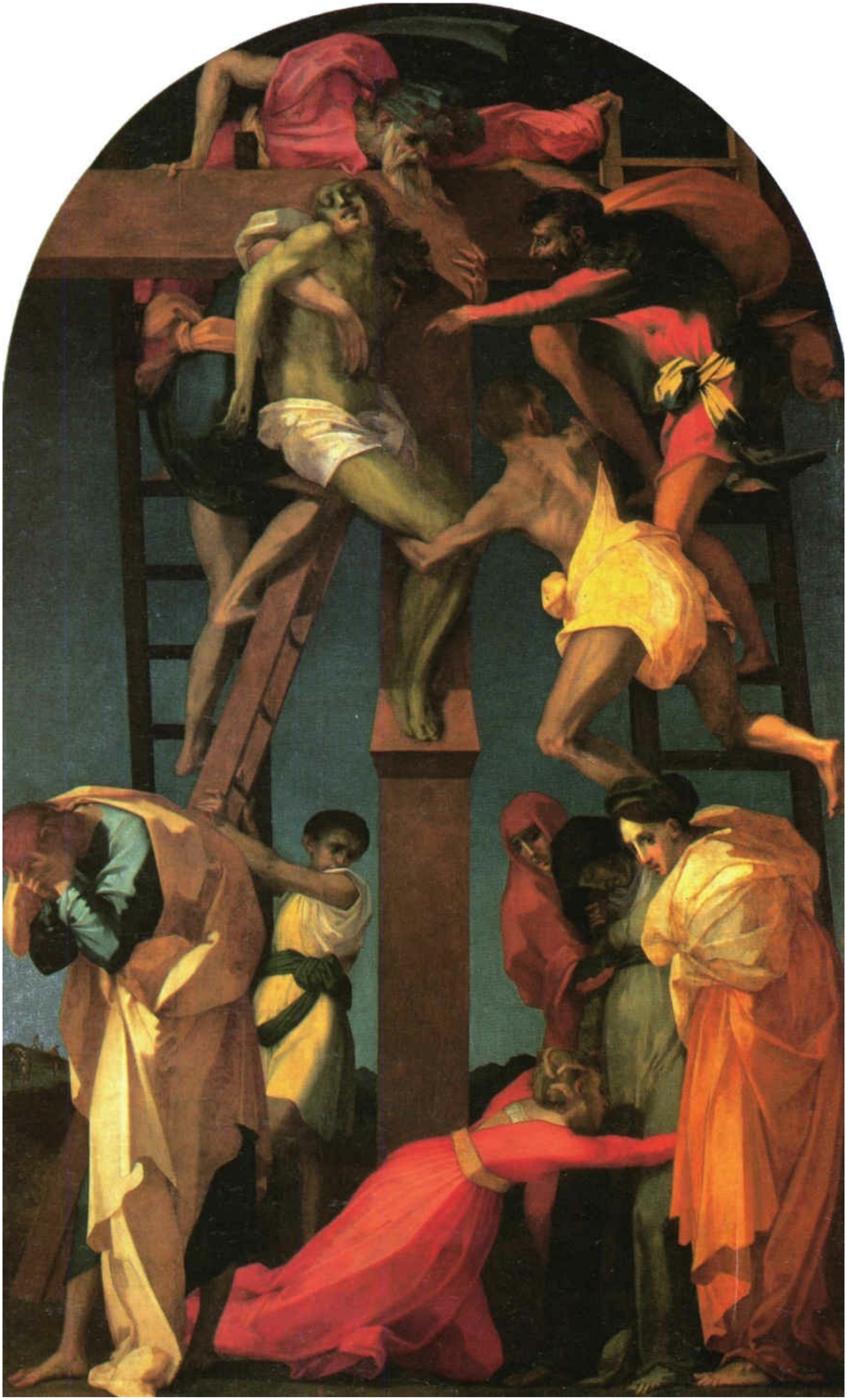
结论

勃拉曼特完成了使古代建筑适用于基督教教堂的事业。这乃是宗教精神与世俗精神的完美结合，滕皮埃托代表了第一座圆形的理想建筑，彼埃罗·德拉·弗朗切斯卡已经把它画在自己理想中的城市中心，而拉斐尔在1504年的《圣母的婚姻》* 一画中再次描绘了它。这一圆形象征着超凡入圣、尽善尽美。



拉斐尔（1483～1520年），《圣母的婚姻》（1504年）。米兰，布列拉美术馆。

在解决建筑问题时的巧妙灵活使这处名胜具有令人惊奇的造型美，它与文艺复兴初期建筑的线的风格迥然而异。这座小教堂最好地体现了15世纪典型的罗马式建筑。



罗索·弗奥朗蒂诺（1494～1540年），《下架图》。

沃尔泰拉美术馆。

第九章

样式主义

样式主义被我们用来确指从1520年左右到16世纪末的艺术创作，尽管已经约定俗成，但该语似乎不太贴切。它主要是指绘画（后来扩展到美学的其他领域），大概意思是指该时代画家们模仿前人样式，即前人特有的手法，随之而来的便是说缺乏特性使样式主义成为文艺复兴这一辉煌时代必然的后续衰落阶段。

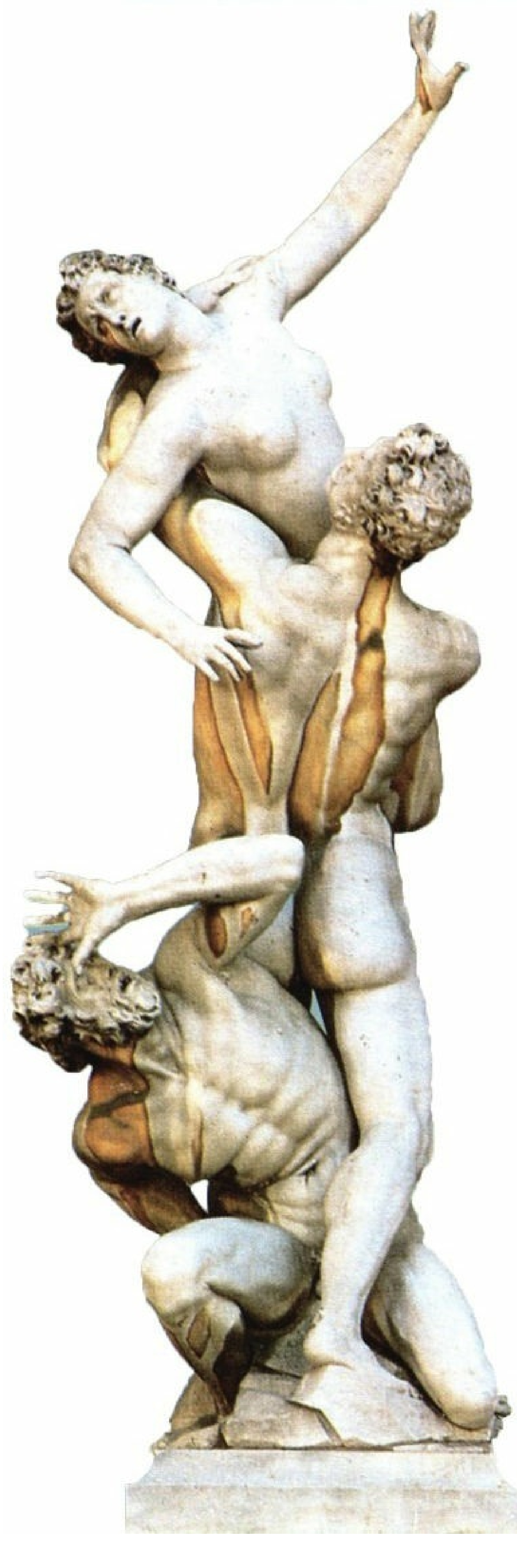
为了明白事情并非如此，需要回顾一下世界首位美术史家——16世纪的乔尔吉奥·瓦萨里所说的话。他认为“样式”就是一位艺术家表达的总特点，而非其他。因此，每一位艺术家都有着自己的样式，即便是瓦萨里从我们称为样式主义时代的“漂亮样式”中区别出来的达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔三位大师的现代样式也是如此。

这些“现代”画家所留下的继承大师遗绪的作品体现出了自己的特性，他们处在一种快速转动之中，而且离开了文艺复兴艺术家引入的和谐理想的时代，为找到新的创作道路做出了努力。由于生活在一个所有价值都在弱化的世界上，所以他们都努力从中找到个人的出路。

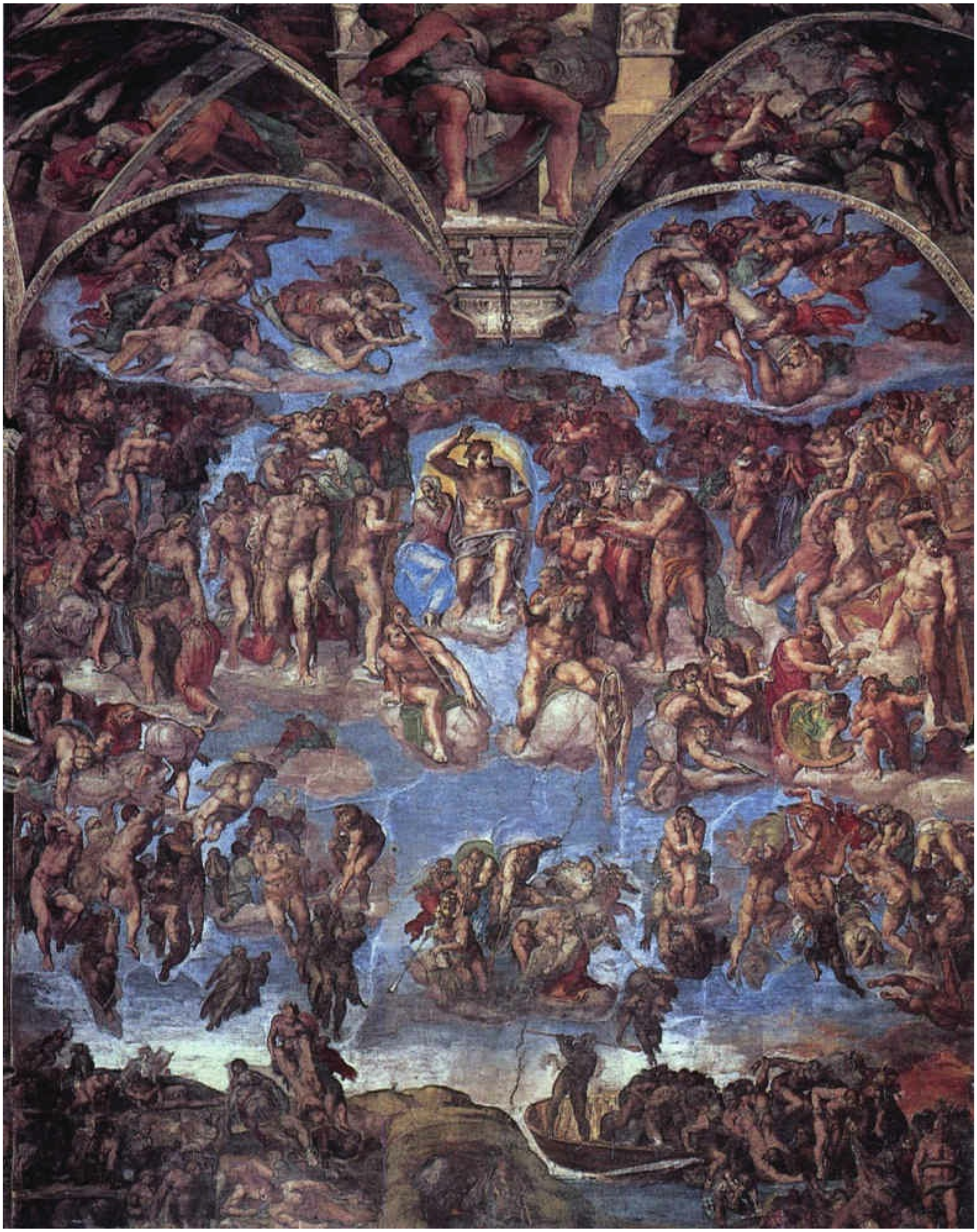
不安的时代

文艺复兴本是在乐观主义的气氛里，在对人类天才能力的坚信中诞生的，然而

它在历史进程中的演变不久竟与这一理想环境截然相反。16世纪的社会远非在集体的自由道路上前进，倒像是落入一个该时代的人测不到底的深渊。该世纪后70年反映了人们对于未来提出的普遍问题，以及人们所做的多种多样的回答。



让·德波伦亚（1529～1608年），《劫掠萨宾女人》。佛罗伦萨吉博物馆。



米开朗琪罗（1475～1564年），《最后的审判》。西斯廷礼拜堂祭坛画局部。罗马，梵蒂冈。



巴特罗米奥·阿马纳蒂（1511～1592年），皮蒂宫大院，佛罗伦萨。

事实上，在16世纪曙光出现之时，一切都在加剧着人们精神上的不安：商业的、民主的佛罗伦萨，这一文艺复兴的家园，竟在几年之中便如分布在意大利土地上的那么多其他国家一样，变成了一个君主国。它自始至终陷入冲突之中，最糟糕的是还出了一位有幻觉的修士萨瓦纳洛尔　，他坚信艺术是一种异教表现，他把全城推入恐怖之中，组织了民众的暴力运动，并且焚毁书籍和艺术品，造成永远无法弥补的损失。



路加·康皮亚索（1527～1585年），《人物争斗》，钢笔，纸底，褐色墨水和黑墨水。佛罗伦萨素描馆。

这时的罗马承担起继承文化的使命，以一个巨大艺术中心的面貌出现。不过，已被奢华和好大喜功腐化了的教皇脆弱的精神和

从1517年起的新教改革无可挽回地粉碎了天主教的团结。1527年，这一永恒之城遭到自命为意大利保护者的查理·昆特皇帝军队的洗劫。当风暴终于减弱之时，一切都已非昔日可比。

看到文艺复兴创始者理想化的和谐天地变得四分五裂，艺术家们不可能无动于衷，而且愈是欣赏最近的大师拉斐尔　，特别是米开朗琪罗　，看到日积月累的强劲，这种感觉就愈是强烈，它就像是绝望的征兆出现在他们自己的事业之中。这两位巨匠已经对自己的先驱所确定的艺术准则发起了挑战，那么，样式主义画家，如路加·康皮亚索 * ，便在这一缺口上做更进一步的冲击。他们表达着自己在如此智识化的艺术中所遇到的困难，这种艺术很快便令人不可理解，遭到反对和摈弃。

样式主义不是一个协调一致的运动，而是由一些孤立的艺术创作者进行的个人实验所达到的顶峰。他们是在做引路工作，潜心于个人的进展，不自觉地借鉴着所有复杂、含混、反自然主义的途径。不过他们感觉到自己记录下了变化了的时代：他们的时代将是产生伟大的理想著作的时代，是和瓦萨里　一起出现于美术史的时代。这样，样式主义便表现为一个对西方文明的艺术给予总结和思考的时期，而它的结束之日，也就是新的秩序建立起来，巴洛克艺术取得胜利之时。

准则与变幻

拉斐尔艺术愈来愈强的智识化以及作品中大量柔软的方面使样式主义画家们吸收起来并不感到完全新奇。如果我们要在文艺复兴和样式主义这两个艺术阶段之间架上一座桥梁，那么我们的目光应该投向米开朗琪罗。肯定没有任何人能够像他那样好地将复兴天才创造的理想变活。不过，他的眼光却渐渐地使人类感到不快。他

如此远离同代人的人文主义，而且他那样强烈地寻找赎罪之路，和样式主义画家们如此相似，这都使他的作品带上了一个自省的规模。他在暮年试图解放出一般都被人和物的表面所掩盖的力量和强劲，导致他与文艺复兴的表现准则决裂。他那象征主义多于自然主义的人体通过变形，最终成为超人的代表、英雄和巨人的种族。这种现实在他的《唐托·托尼的圣家庭》（1504年）一画中已露端倪，有些人认为这张画便是真正诞生样式主义之作。该倾向在《最后的审判》* 中变得极其鲜明。愤怒的基督以海格里斯的伟力凌驾着簇拥在他周围的密集人群。这样的方法并不限于其绘画，而且延伸到雕刻和建筑之中，米开朗琪罗的创造性光辉闪烁于各个方面。佛罗伦萨圣罗伦佐教堂中美迪奇家庙的全组雕刻，特别是带寓意的人体《朝》* 、《夕》、《日》、《夜》，拉长着和拼命扭曲着比例关系。下一代画家、雕刻家抓住了这些弯来弯去的形状，并把它们用至枯竭。



米开朗琪罗（1475～1564年）与瓦萨里（1511～1574年）， 佛罗伦萨罗伦佐图书馆门厅与楼梯。



米开朗琪罗（1475～1564年）， 《朝》。罗伦佐·美迪奇陵局部。佛罗伦萨圣罗伦佐教堂。



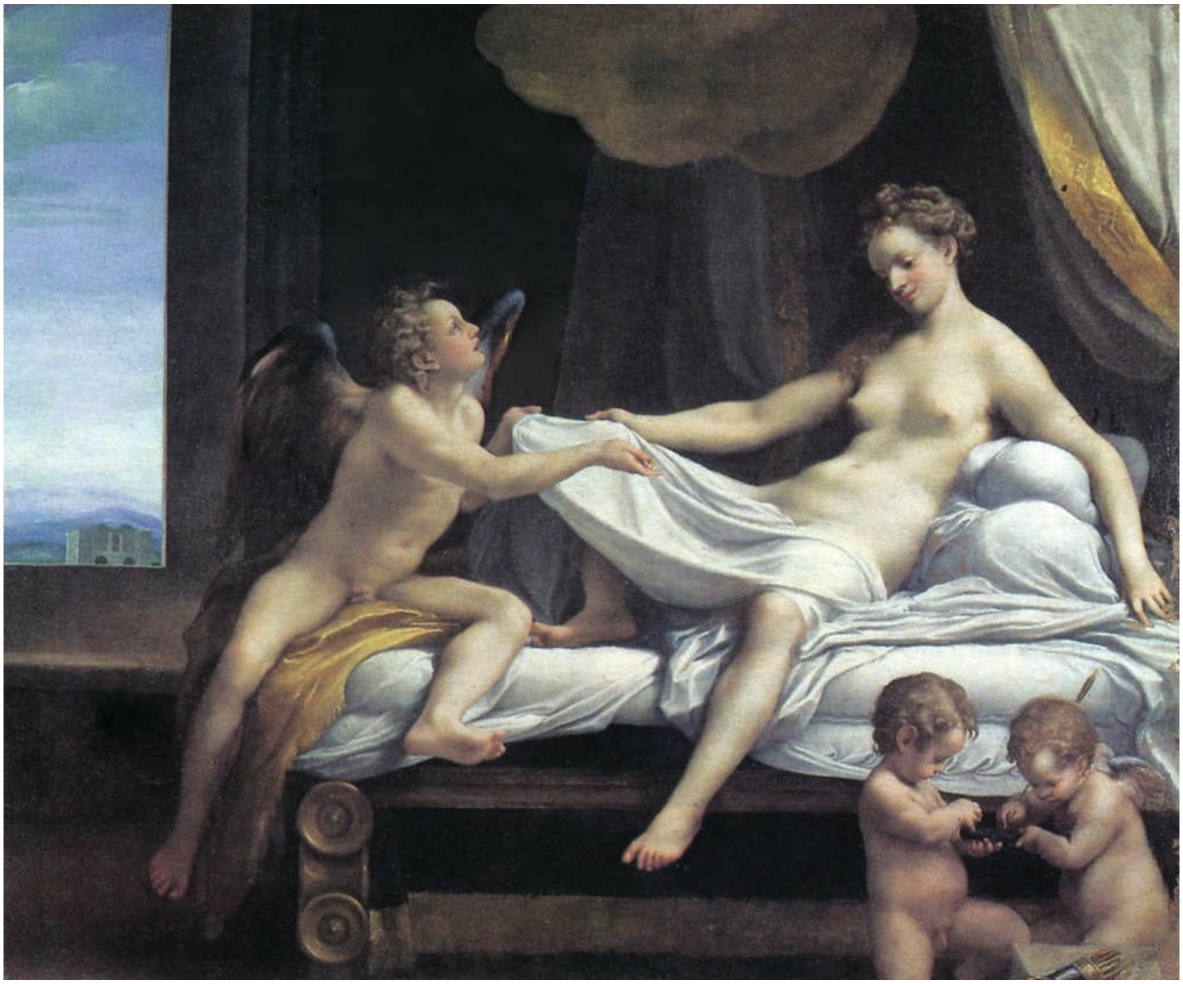
帕米贾尼诺（1503～1540年），《长颈圣母像》，佛罗伦萨乌菲齐美术馆。

也是在佛罗伦萨，米开朗琪罗留下了《卡希纳之战》的草图，首批样式主义画家罗索·费奥朗蒂诺　和蓬托尔莫　（1494～1556年）惊喜地将它模仿，甚至移写。罗索的《基督下架图》那混乱、焦虑的构图，冷涩的色调，真正彻底的悲天悯人之情，都与文艺复兴的平衡一刀两断。刺激人的猛烈的色彩关系，人体的蓄意变形和螺旋式运动是样式主义绘画的主要成分之一。蓬托尔莫的《圣访》便以这种倾向为特点，这是一幅色彩丰富的杰出画作，画面中心那组人物的螺旋状运动给人留下深刻印象。



阿涅罗·布隆奇诺（1503～1572年），《托莱德的埃蕾奥诺与其子吉恩·美迪奇》。佛罗伦萨乌菲齐美术馆。

尽管现代感可能没有那么彻底，但帕米贾尼诺　的画还是充满样式主义特有的主观性，他以留给我们的一幅自画像来证明了这一点。在画中，他别出心裁地把自己画在了一面凸镜上。不过，最终决定性地体现出其反古典愿望的还是《长颈圣母像》*　。它逐渐地拉长人体，拼命发挥构图因素，表现出冷冰冰的高雅，并与漂亮的颜色和迷人的容貌结合在一起。与他同时的许多画家都应贵族顾客的要求，倾向一种极端写实、熟练、敏捷的手法。布隆奇诺便是这代艺术家最出色的代表。他创作了卓绝的肖像，如《托莱德的埃蕾奥诺》*　。画中的冷光和人物姿态的永恒性都令人有非现实之感，并与袍裙的逼真感截然不同。他还构思了许多冷漠、豪华的色情场画，如《维纳斯、爱神与时间之神的传说》。



柯雷乔（1489～1534年），《达那厄》，罗马，布尔盖斯别墅。

人们还可以在提香（约1488～1576年）的作品中，在那充满诗意、高贵无比的肖像中，在那悲壮地奏出巴洛克最早音响的《基督下架图》中，找到样式主义的倾向。不过，我们同时也清楚地看到一位大师绝不会局限于一种式样或一个学派。

威尼斯却和样式主义保持着一定的距离，尽管它有丁托列托（1518～1594年）驾驭一切的个性。他在画中把佛罗伦萨两个反古典流派的精华与威尼斯特有的轻快笔触融于一体。他的巨作《基督面对彼拉多》、《最后的晚餐》都以颜色的闪烁、透视的复杂处理和明暗的强烈对比而引人入胜。

这时的帕尔玛也出现了另一个远离文艺复兴绘画观念的流派，其最佳代表为柯雷乔。他的敏锐感觉和对强劲形状、华丽色彩的酷爱使他成为最具特点的画家。他

的画风透出了威尼斯绘画的奇妙，杰作如《达那厄》、壁画《圣母升天图》都已在美学上步向了巴洛克精神。

16世纪的意大利雕刻未能逃脱样式主义。邦沃诺托·切利尼 直至今日仍是这一并非永远没人喜爱的典雅艺术的最著名代表。他惊人的作品有为弗兰索瓦一世国王所制作的金盐瓶，这是一项为人们广为传颂的技巧显示，就在方寸之间，竟能把人体结实地塑造出来。不过，在佛罗伦萨，人们还是认为法国雕刻家让·德·波伦亚是样式主义雕刻最鲜明的代表。意大利人称他为吉昂波伦亚 或乔凡尼·达·波伦亚。他是《劫掠萨宾女人》* 的作者。这座纪念碑式的雕刻高达3米，人物处在由外向里的旋转之中。它的动人之处更多地来自技艺的娴熟和制作的天才，而并非由于其强劲气魄。

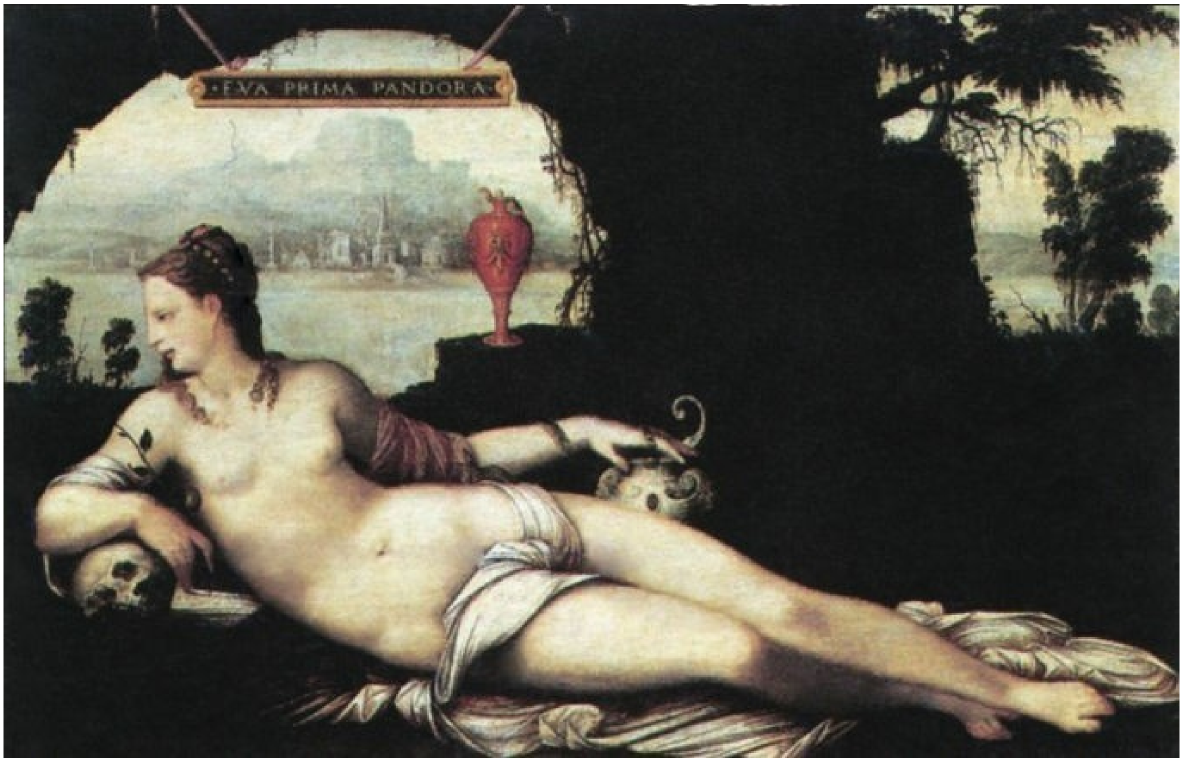
在该时代的建筑中，古典成分被移离了最初的目标，并被使用在一些新的建筑关系上。佛罗伦萨由瓦萨里 设计的乌菲奇宫便是如此。他从米开朗琪罗的罗伦佐图书馆* 汲取了灵感，运用拉长的隅檐来作为一层窗户的间隔。以往隅檐从未有过这种功用，它通常用于支撑阳台和阳台的伸出部分。瓦萨里只是在底层才使用立柱，因而抛弃了文艺复兴所钟爱的三个序列立柱重叠的原则。巴托洛美·阿马纳蒂 在皮蒂宫* 采取的则是完全不同的风格。尽管总的正立面结构尊重了纯文艺复兴样式，设计为柱式的重叠，但它完全被毛糙的砌面所掩盖，每块石头都被琢出凸起的表面，呈现出一种粗犷的外表，令人联想到乡村风情。

这种装饰上的极端与过分也遭到反对，例如伟大的安德烈·帕拉第奥 （1508～1580年），他的作品就紧追雷奥·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂 的人文主义传统。他同阿尔贝蒂一样，对富有比例节奏的宇宙含义确信不疑。他主要在维琴察工作（奥林匹亚剧院），有时也去威尼斯（圣马焦雷教堂），重新设计出古典建筑。帕拉第奥充分

体现出回归于秩序的愿望和对于混乱的否定，他宣告了解决危机的办法。



枫丹白露城堡的弗朗索瓦一世长廊。 灰墁和壁画的作者是罗索与普里马蒂乔。



老让·古赞（约1490～1560年），《潘多拉魔瓶前的夏娃》。巴黎，卢浮宫。

一个样式主义的欧洲？

在意大利对文艺复兴程式给予爆炸般的反应之后，样式主义扩展到全欧洲。在前一个世纪，当佛罗伦萨人和罗马人热情地致力于发现古代古典美，将中世纪逐出意大利半岛之时，哥特的美学却生气勃勃地反对新形式的深入。在16世纪，事情发生了变化，样式主义到处传播，复兴中的欧洲事实上就是一个样式主义的欧洲。

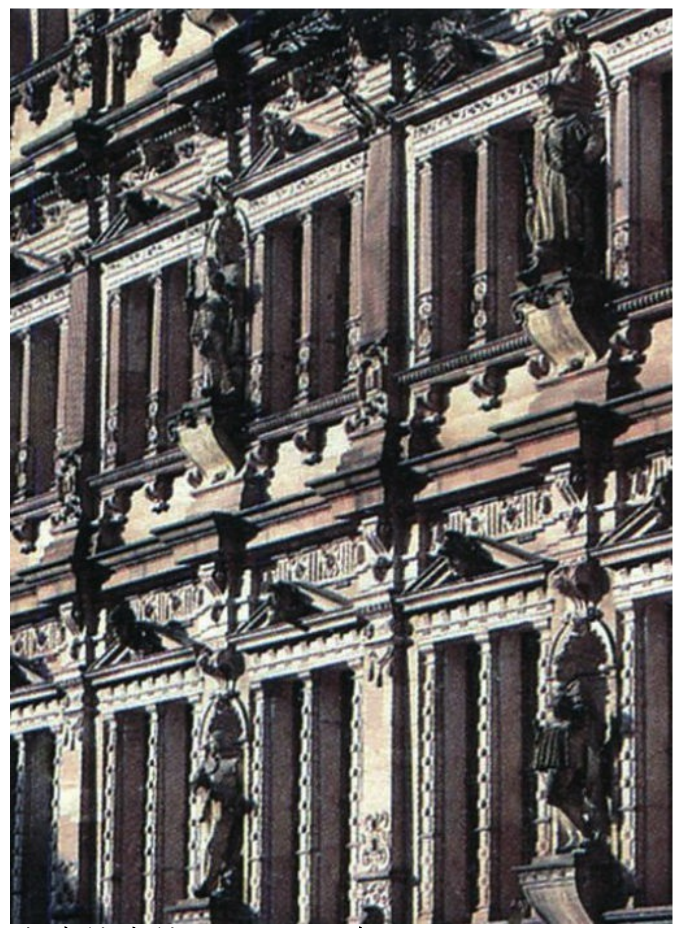
法兰西

在16世纪转折点上的法国相继被三位君主统治：查理八世、路易十二和弗兰西斯一世。他们都向意大利开战，以证明自己有统治米兰和那不勒斯的权利。在意大利的所见所闻，特别是帕维亚的查尔特勒修道院对他们极具诱惑力。一定数量的艺术家被带往法国，其中大部分是为枫丹白露王宫* 装饰工作。他们赋予了该时代的法国艺术以枫丹白露画派 之名。如果说罗索 作为遗产留给追随他的法国艺术家的


简·马苏斯（1509～1575年），《安特卫普港前的花神》（1559年）。汉堡美术馆。

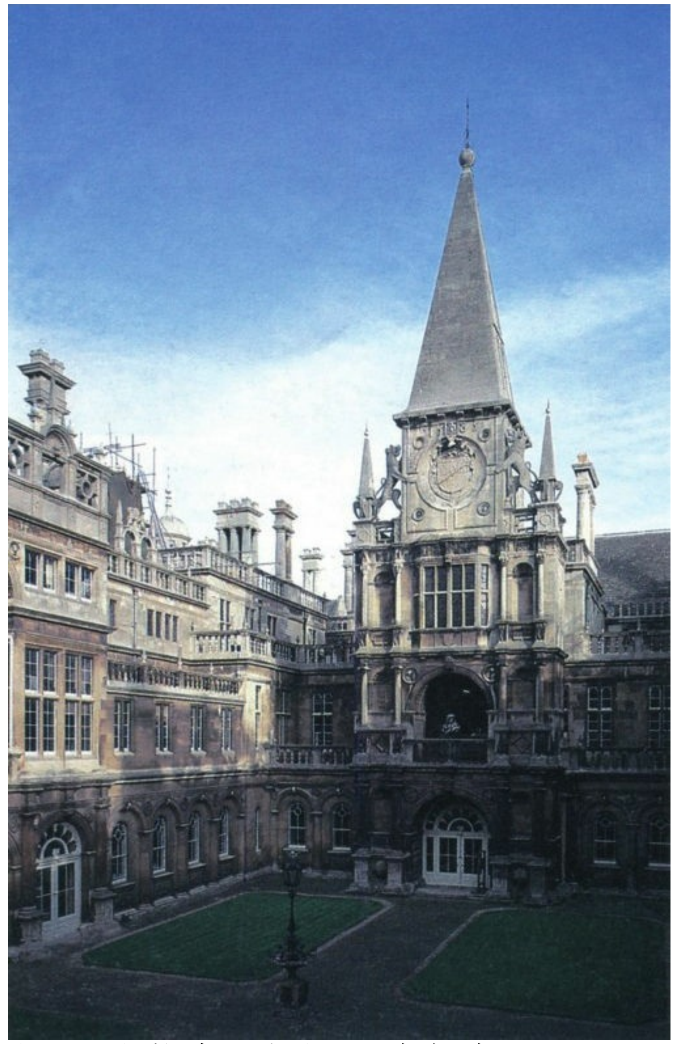
主要是一种富丽繁博、丰富之极的宫室装饰趣味，那么普里马蒂乔 和班沃努 托·切利尼 在半个多世纪中带给他们的则是一种新的女性美标准：修长而多弯的体形。它真正成为了16世纪法国艺术的标志。普里马蒂乔做了多幅装饰画，画的边缘有繁茂的灰墁，使枫丹白露王宫长廊华丽无比。画的题材都是神话或圣经故事，如《尤利西斯与珀涅罗珀》、《狄安娜沐浴》。

班沃努托·切利尼受到同样的启示，其作充满神话中的人物，他们呈现出无精打采的动态。其杰作有枫丹白露的《仙女》，这件杰作的铜浮雕让轻盈和肉感的女裸体如花盛开。古代就这样全部地被送给了法国雕刻家，就连那些从未到过意大利的人也可以看到这样的典范，因为版画已将它们传播到所有最边远的地区。


海德堡城堡正立面，德国。

让·古戎 （约1510～约1564年），卢浮宫方院的装饰者，亦是巴黎圣洁者喷泉的建筑设计师，他用容光焕发的仙女们装饰了这座喷水池，突出了她们的曲线美。衣服褶纹雕刻得好像被水浸湿了一般。

不过，16世纪末最雄强的雕刻家毕竟是杰尔曼·彼隆 （约1528～1590年）。人们把该时代最美的法国雕刻典范之一：圣德尼大教堂的亨利二世与卡特琳娜·美迪奇陵的设计归于他和普里马蒂乔的合作。精美的死者卧像以十分样式主义的华丽手法给人以英雄美感，甚至在死时都仍然存在。



斯坦福伯格莱公馆的院子与钟楼。

该时代的法国建筑终于还是与哥特的最后表现一刀两断。不过，尽管有一些名胜可以被称作样式主义，如巴黎的圣艾蒂安·迪·蒙大教堂，但法国建筑家总的来说都很快地成为了古典艺术的促进者。

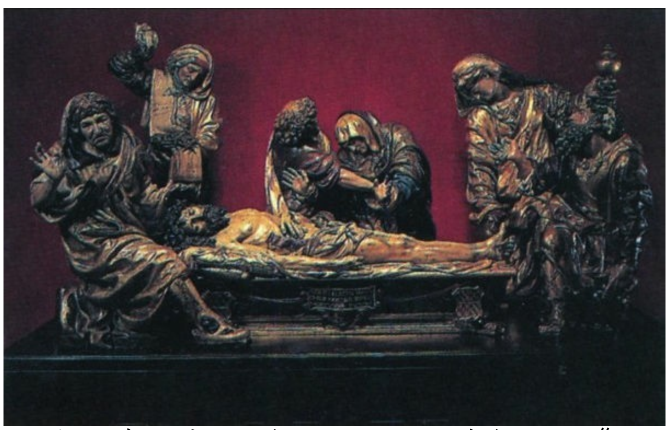


老彼得·勃鲁盖尔（约1530～1569年），《卡纳瓦尔与卡雷梅之战》。维也纳美术史博物馆

相反，在绘画中人们看到十分别致的样式主义在发展着，它出自宫廷，驾驭它的是显示出宫廷氛围的智识化热情，它一般是表现享乐的神话传说场面，如大名鼎鼎的佚名作品《猎神狄安娜》，或以庄重、尊贵的色情而别具一格的肖像，如《加波利埃尔·埃斯特蕾与薇拉尔公爵夫人》。人们过去曾认为它出自老让·古赞 的手笔，这位画家是名画《潘多拉魔瓶前的夏娃》* 的作者，也是法国样式主义最好的代表之一。


果阿，和善耶稣教堂西立面。

在这个时期的弗兰德斯，意大利影响从密切的商业往来中获益匪浅，使这一地区成为样式主义美学的传播地。样式主义带着明显的装饰意味在德意志帝国的全境扩散开来，在科内利·弗洛里　设计的安特卫普市政厅和海德堡城堡*　上尤放异彩。斯坦福的伯格莱公馆*　院落证明新的趣味亦触及了英国。


于昂·德·朱尼（1506～1571年），　《入墓》，着色木雕。西班牙，巴利阿多利德国家雕塑博物馆。

弗拉芒艺术家在绘画上是最为罗马主义的。这一词语最初用于到罗马旅行过的人，后来则是指所有意大利方式的模仿者。就在安特卫普，昆坦　之子简·马苏斯　把按照意大利趣味画的肖像发扬光大。他的学业大部分是在法国和意大利完成的，这便解释了为什么他那感觉极其敏锐的神话题材作品和枫丹白露画派如此相似。他的代表作中有两幅著名的《花神》*　。在他之后，我们还可以数出一大批南部的样式主义画家，他们几乎都精于神话题材构图，画面色情，穷竭了意大利的方法，其中最耀眼的画家无疑是巴特洛美·斯普朗格　（1546～1611年）。另外，如果忽略了著名版画家戈尔苏斯，也是不能对弗兰德斯样式主义下结论的。他对于在全欧洲传播意大利作品贡献极大。还需要提到的是过分的精致亦带来一个截然相反的流派，它擅长描绘风景和令人心旷神怡的平民生活场面。它最出色的代表是老彼得·勃鲁盖尔　。他的杰作

表现出人与自然的亲密无间。在《卡纳瓦尔与卡雷梅之战》* 中，他达到了诙谐嘲讽的地步，其想象力接近于热罗姆·博斯 （约1450～1516年）。

伊比利亚半岛

西班牙与葡萄牙是样式主义深入发展的重要策源地。这一风格同样扩展到它们的各殖民地。事实上，在巴西、中美洲和东方，都可以看到欧洲趣味和各种地方自发感受交织在一起。它成为独特建筑的出发点。在墨西哥和果阿* ，这些建筑成就非凡。不过，伊比利亚诸国从1550年以后的特殊环境和这些国家中反宗教政策的力量都给这一美学思潮加上了尊贵与教条的模样。

于是，一种朴素无华、没有热情的建筑发展起来，它极其严谨。在西班牙和葡萄牙，尽管形式各异，但精神相同。最有代表性的例子无疑是于昂·伯蒂斯塔·德·托尔多 和于昂·德·赫尔拉 设计的巨大的埃斯古利亚尔修道院（1563年）。同样的趣味亦在绘画中，在大幅肖像上表现出来，其最佳代表在西班牙是桑切·柯埃洛 ，在葡萄牙则是克利多沃·德·马莱斯 * 。

尽管这些都与纯粹意大利式的样式主义的高歌猛进相去甚远，但样式主义无论如何存在于阿隆索·贝鲁盖特 （约1488～1561年）和于昂·德·朱尼 * 的作品之中。格列柯 （1541～1614年）这位在意大利学成的克里特岛人，在西班牙度过他的艺术生涯，并占据了特殊的一席之地。如果说他那生涩激烈的颜色和拉长的人形是明显样式主义的话，那么他那拒绝透视和缺乏文艺复兴精神的构图却是接近拜占庭和哥特艺术的。他在《奥尔加斯伯爵下葬》* 一画上显露无遗的神秘主义亦令人看到巴洛克的舞台特点。

奥尔加斯伯爵下葬（1586～1588年）

格列柯，托莱多圣马斯大教堂



克利斯托沃·莫莱斯，《葡萄牙国王唐·塞巴斯蒂安像》。里斯本安提加国家美术馆。



在克里特岛和意大利先后接受了绘画训练，格列柯于1576年定居托莱多。在这座人文主义者、法律家和宗教人士的城市中，画家找到了自己的艺术得以辉煌灿烂的条件。1586年他绘制了用于圣托马斯大教堂的《奥尔加斯伯爵下葬》。

主题

根据传统，奥尔加斯的统治者冈萨罗·鲁伊斯亦是圣托马斯教堂的供养人。他享受到奇迹葬礼的殊荣，圣艾蒂安和圣奥古斯坦都从天上下来亲自埋葬他。这一奇迹占据了画的下半部，而在画面中心，奥尔加斯伯爵的灵魂，以半明半暗的小人形到达了由画的上半部表现的天堂。

尽管已经过去了两个半世纪，格列柯却把它当作一件当代的事情予以表现。在参加葬礼者中，有各位贵族人物和当地的教会人士，人们还可以分辨出画家自己，他就在骑士举起的手的下方，并且，他的儿子乔治·马努埃尔也跪在前景上。全画只有这两个人物看着观众，并因此把孩子用手指示的奇迹和观众联系在一起。

构图

这幅颇具匠心地与建筑环境密切和谐的画面在离地1.8米处占据了小礼拜堂的整个墙面。在画的脚下，有一个巨大的石桌，它成为构图的一个部分，并象征着石棺，两位圣人正把伯爵的遗体放入其中。

显贵们头顶上方有一个中间过渡，将画分为上下两部分。在下半部，大量的水平线和垂直线造成了静止效果，显示着死亡。相反，在上半部，斜线、曲线和反向曲线产生了活泼的效果，表现着精神生命的力量。

构图保证了现实世界与它之外的完美结合，因为两个部分互相补充，相辅相成。

评论

格列柯的作品可谓西班牙绘画的缩影。它由拜占庭传统所抚育，吸收了意大利绘画的精华，然后在伊比利亚土地上开出灿烂之花。这位迁移来的画家成功地融入

了西班牙，不断地从中找出它的超现实存在。

作为一个痛苦焦虑的灵魂，格列柯永远把人世与天界、感受与精神对立起来。于是，伯爵豪华的甲胄，圣艾蒂安、圣奥古斯坦的服装，都与非现实的天界相得益彰。在天上，形体被拉长，颜色的和谐有时会走调，奇异的光亮造成超现实幻觉。格列柯在其绘画的进程中重新获得了与西班牙伟大神话相应的东西，找到强劲狂热的精神，他的全部作品把我们带到幻觉世界的边缘。

维琴察大会堂（1545年设计，从1549年起建造）

安德烈·帕拉第奥



人们往往把维琴察的市府宫称为“会堂”。这是忆及往昔的罗马和与这些建筑联系在一起的民用功能。它本是一座13世纪的哥特建筑，15世纪时进行了全面重

建。1545年，帕拉第奥在恢复这处名胜的竞试中获胜。

描述

帕拉第奥设想建筑一个四面的环带，作为工事，并用以支撑这座哥特建筑脆弱的墙面。

他以威尼斯马西亚纳图书馆作为借鉴，而该图书馆则是从罗马马塞卢斯剧院正立面汲取灵感的。他设计了两条重叠的走廊，相应于现今建筑的两层。在底层，采用了托斯卡纳传统风格，在二层则使用了伊奥尼亚风格。在每一层，他都将同一序列但精细不同的两类立柱结合在一起。最高的托起顶盖的檐壁，其他的有间隔的小立柱则托起拱孔，并因此使高柱愈显宏大。

建筑的顶部是一个饰有人物雕像的平台。在缩进时，老建筑超出了新建筑的正面，古老的哥特式墙壁被圆形出口的添加物赋予了现代趣味，这些出口与壁柱交替间隔，最后是一个装饰性檐口。巨大的屋顶覆盖着整座建筑。

风格

维琴察大会堂向我们展示了帕拉第奥如何将正面结构的各种不同成分和谐地组织在一起，并创造出“帕拉第奥跨度”的。他受到建筑家塞里奥的启示：一个大的拱形出口要比和它连在一起的两个小些的长方形窗洞多出一个拱孔的高度。

在凉廊里，虚的空间压倒实的空间，强烈的明暗对比使这一样式主义的整幢建筑颇似对一幅油画的处理。在各个高度上立柱的交替使用，各种因素的连贯造成的强劲节奏，都使建筑的立面典雅高贵。从1570年起，帕拉第奥出版了4本建筑著作，以确定其艺术的准则和宣传其理论。书中带有大量版画插图，展示了以标准尺寸为

基础的一个完整的建筑体系。帕拉第奥的作品具有令人赞叹的力度、比例和纯洁性，同时又丰富多变，它通过帕拉第奥主义成为以后几个世纪建筑的典范。



雅各伯·桑索维诺（1486～1570年）。 马西亚纳图书馆，威尼斯圣马可广场。


ET OVES
ΣΥ ΒΟΣ

吉昂·罗伦佐·贝尼尼（1598～1680年）。

罗马，圣彼得大教堂神座。

第十章

巴洛克和古典主义

在葡萄牙语中诞生的“巴洛克”一词（Garcia da Orta，1563）是指形状不规则的东方珍珠。它们成为16世纪末和整个17世纪欧洲珠宝的特点。然后，词义变宽，表示独特、个别、任意的概念，可以指物件，也可以指思想以及表达方式。巴洛克是16世纪末的文化现象，它亦标志着直至1760年左右的欧洲文明。它深入到从文学到造型艺术的各个领域，包括城市规划建设、戏剧，甚至为演出节目而搭设的临时舞台。

在近两个世纪中，全欧洲都变为了巴洛克，并通过它构成世界的主要部分。不过，面对各种各样的形式和所含的内容，似乎使用巴洛克的复数形式要比单数形式更为准确一些。然而不管在哪里，被突出的都是剧院和喜庆的含义，都是促进激情的意愿，都是对于感官的诱惑。



彼埃尔·蒲热（1620～1694年），《贝尔西斯解救安德罗梅达》（1684年）。大理石雕刻，高3.2米，为凡尔赛宫花园作。

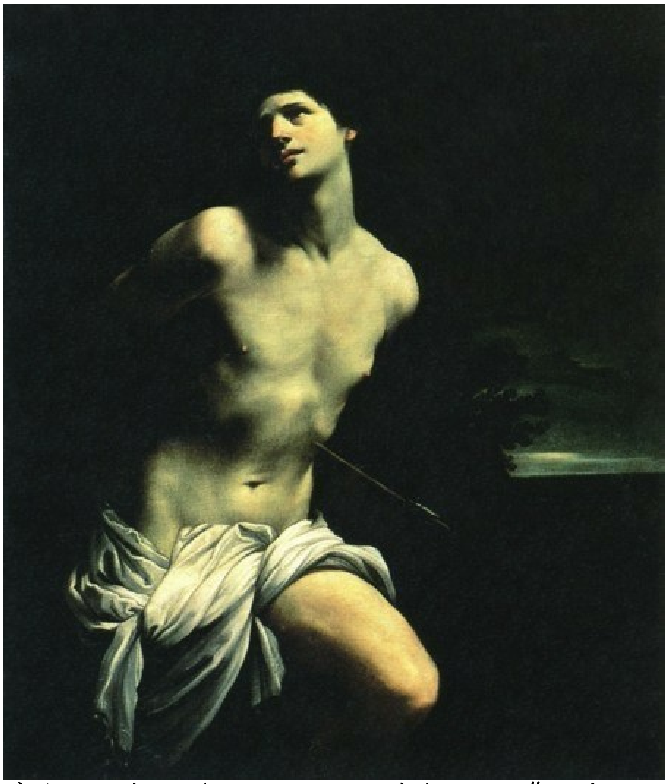
所有这些特点足以使它成为法国大革命之前——因而也就是我们所生活的现代世界之前——欧洲的最后一种伟大风格。真正与各国的这一同心协力保持着距离的只有一个国家，它就是法国。在17世纪，当君主在国家生命的各个方面展示权威之时，法国正走在平行的一条艺术道路上。追求严谨、宏伟的和谐、平直的线条，这种要求与巴洛克数不胜数的曲线恰好相反。法国的特殊性被人赋予了“古典主义”之名。

处在理性和激情之间

巴洛克作为艺术现象，在天主教对宗教改革反攻　最强之时，出现于教廷所在地罗马。该运动在主教会议（1545～1563年）上找到了自己的出发点和精神基础。不过，这已太迟，以至未能使天主教与新教和解。路德要求举行会议，但把政治上的划分附加于宗教要求，这便使紧张对立走向决裂。同是天主教徒的弗朗索瓦一世和查理·昆特之间的竞争，大量法国君主参加改革的情况，英国与宗教权威的决裂都导致教皇保罗三世（1468～1549年）召开了这一会议，罗马教廷通过它开始了深入革新的进程。它的目的在于通过天主教改革尽可能地夺回被新教占去的空间，尤其是想要加强教会在仍忠于自己的地区中的影响力。这些地区应包含西班牙和葡萄牙的海外属地。

文艺复兴和样式主义都扎根于知识阶层，诞生于人文主义者之中的运动属于阳春白雪，而非下里巴人。

这时的情况却恰恰相反，在教皇的坚定引导之下，需要尊重信条、恢复严格的戒律，而这导致了巴洛克的产生。它被赋予了促进集体激情的任务，通过令人眩晕


吉托·列尼（1575～1642年），《圣塞巴斯蒂安》。马德里，普拉托美术馆。

的意义使信徒们得以满足。这样出现的艺术实在是戏剧性的。一种无可制服的强劲冲力对立于文艺复兴的明确和理性。它酷爱曲线和斜线，剧烈扭转，做壮观的游戏，展示一切可以造成人们惊奇赞叹的东西。这种精神的必然结果便是“完全的艺术作品” 这一观念各种特性协力获得总的效果，各种物质都被使用、激发，与技术壮举铸合一处，发挥着根本的作用。因此，巴洛克对于后人来说，始终都是导演的艺术。


巴黎瓦尔·德·格拉斯教堂正立面。

巴洛克扩展到了巨大无比的区域，除了欧洲之外，它还包括了东方的某些地区，以及美洲大陆的大部分。它抛弃了自己开始时与反改革的联系，迅速地集中成为一种群众的艺术，善于挑起激情，为思想意识的表达提供形象支持。因此它能迅

速获得成就，变得丰富多彩。

我们可能应该说它不仅只是一种风格，而更是一种趣味。这种趣味因地域不同而可以从热情迸发到古典主义，从激情到鲁本斯　、伦勃朗　，就足够了。意大利逐渐地失去了它在欧洲艺术上的支配、中心地位。在这个时期结束时，它已悄悄地转移到了法国。



安德烈·波佐（1642～1709年），　《圣依涅克的胜利》。罗马圣依涅克教堂。

在弗朗索瓦一世和亨利二世时代的辉煌之后，宗教战争使法国艺术的发展停顿下来。尽管在亨利四世之时重新大兴土木，在路易十三统治之时开始筹划宫廷艺坛，但仍须等到1640年才能看到创造精神的重新出现。路易十四把王宫从卢浮搬至凡尔赛，将各种艺术的佼佼者吸引到该处。在30年中，凡尔赛土地上汇集了最伟大的天才，直至它在该世纪末成为君主艺术伟大的象征，并在18世纪被各国王公所仿

效。它使法国艺术的魅力射向全世界。

胜利的罗马



罗马圣彼得大教堂广场。

罗马巨大的改建工程（造就了天主与教会的巨大荣耀）是教皇克雷芒八世和保罗五世于16世纪末和17世纪初开始的，他们的接任者继续着胜利的罗马这一主题，进行天主教力量的展示。它的动力核心是颂扬为宗教信仰和教皇精神权威服务的美学表现。这绝非孤立的行动，而是要让城市面貌焕然一新，人们想要赋予建筑以一种视觉说服力的功能，并且史无前例地宣告了它兼并其他艺术的力量和能力。



圣安德烈·欧吉利纳礼拜堂穹窿， 罗马。

巴洛克艺术的第一个标志就是乔柯莫·德拉波塔　和建筑理论家维尼奥尔　于1568～1577年为耶稣会建造的罗马耶稣教堂* ，它在17世纪的宗教建筑中产生了重大的反响。这座教堂的设计遵循了以耶稣会为旗手的反改革的礼拜仪式原则，将全部信徒聚在一个大殿中，使他们在传播信仰时关系更加密切。教堂正面为带有柱式的两层，上层两侧筑有隅撑，它的外表无巴洛克的热情，但内部却已在召唤下个世纪时它将接受的琳琅

满目、生气勃勃的装饰。



乔柯莫·德拉波塔（约1540～1602年），罗马耶稣教堂正立面。

在这个早熟的尝试之后，创造一个巴洛克建筑的构想便围绕罗马的圣彼得大教堂来进行了。在整个17世纪中，各种建造和装饰的举措接踵而至。卡尔洛·马代尔诺 受到耶稣教堂的影响，在1603年之后，通过增加一个巨大殿堂和全新正面而使勃拉曼特 和米开朗琪罗 设计的希腊十字架形状变成了长方形。教堂被延长了，但高度未变，结果，豪华的新穹顶被部分地遮盖住了。宽敞的三层阶梯通往五座门，这种剧院一般的效果由于颇具匠心地安排了明暗关系而愈加强烈，令进入教堂者无不感到震惊。

紧随着圣彼得大教堂之后，新起了或改造了一大批建筑。巴洛克在逐渐地孵化着，在马代尔诺 设计的圣马利亚维托利亚和圣安德烈瓦利大教堂，以及带有阿尔桑德罗·阿尔加迪 雕塑作品的圣西尔维斯特·欧吉利纳教堂* 的礼拜堂中，装饰都在一点点地赢得压倒一切的作用，并最终遮盖了整个建筑结构。

柯尔托纳、贝尼尼、波罗米尼

在为显赫家族建造的府邸（别墅或宫殿）中经历着同样的转变。这些家族的不少子孙坐上了教会的宝座。这样的建筑有阿尔加迪 设计的多利亚·潘利亚别墅，波罗米尼 设计的法尔戈奈利别墅，它们都位于罗马近郊。还有位于市中心的由马代尔诺在贝尼尼 和波罗米尼 协助下绘制草图的巴尔贝里尼宫。事实上，贝尼尼 、波罗米尼 和柯尔托纳 是成熟期风格名副其实的三主角。

彼埃尔·德·柯尔托纳 （1596～1669年）是三人中最为古典的一位，他设计了圣路加与马尔蒂纳教堂和圣马利亚·帕斯教堂。在第一座教堂有他自己的墓地。他苦心孤诣地在这两座教堂上发掘着建筑物各部分之间的关系。

在头一座教堂上，凸状的正面似乎是一个向穹顶的巧妙过渡；在第二座教堂组成两翼的凹进的正立面上，前厅和借鉴勃拉曼特滕皮埃托的大门一下子便突现出来。



贝尼尼（1598～1680年）， 圣彼得大教堂主祭坛铜华盖。罗马。


波罗米尼（1599～1667年）， 圣阿涅斯教堂正立面，罗马纳沃纳广场（1657年）。

按照一般规则，最初的巴洛克教堂面积都不大，好像是作为试验的样品被设计和建造的。小巧的圣安德烈·德吉利纳教堂是贝尼尼 的杰作，椭圆形殿堂上升起一个穹顶，成为极好的范例。在正面的最前头是一个小小的门厅，它被处理为一座颇具气势的凯旋门，好像在为人们进入其中受到的震惊做好准备。不过，对这位建筑家

兼雕刻家来说，还是大规模的建筑更具诱惑力。圣彼得大教堂的工地正是他一显身手之处。他先设计了主祭坛上面的《铜华盖》* ，它那29米高的扭曲的巨柱从此成为巴洛克艺术重复的题材。甚至在梵蒂冈宫内，他也设计了贵宾楼梯，《斯卡拉·勒吉亚》——立柱造成的大胆的上升透视使它成为真正的设计奇迹。人们特别把《大教堂广场》* 那巨大的环抱形柱廊归功于他。284根立柱和88根壁柱组成了4个一组的巨大行列，艺术家在设计时赋予了这样的寓意：教会张开母亲的臂膀，去接受忠实的信徒。

不过，在宗教建筑突出巴洛克的独特性和紧张特点方面，波罗米尼 比贝尼尼还要更胜一筹。在圣夏尔四喷泉教堂，圣依沃·德拉萨比昂斯教堂以及圣阿涅斯教堂* ，他都试图在形状上和升起的部分上获得一种强烈无比的效果。他在凹进的表面和凸起的表面上不停地大做文章。复杂的几何形试验证明了一种卓绝的奇思和对古怪形状的执着追求。

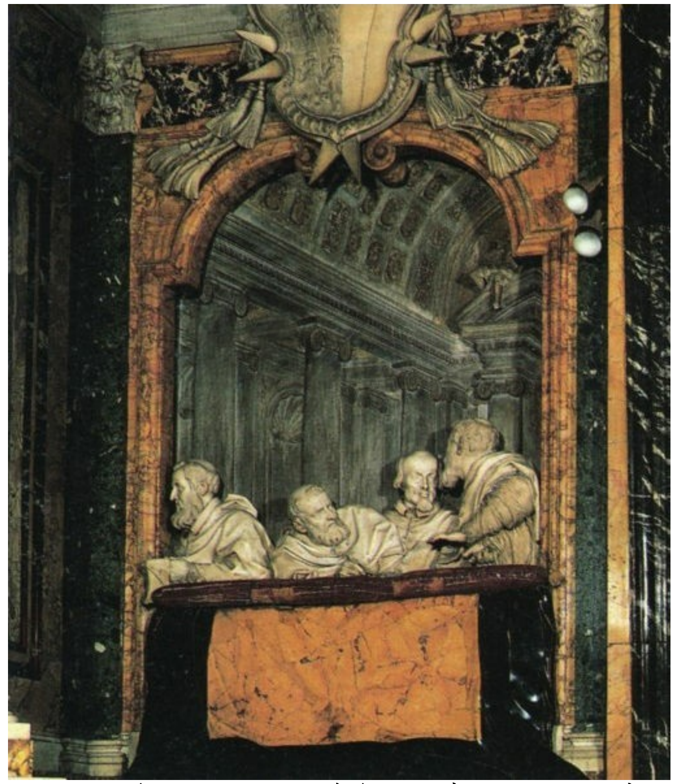


巴达萨尔·隆格纳（1598～1682年），威尼斯圣马利亚、萨吕特教堂（1631年）。

这些建筑和其他许多建筑一起，成为巨大城建工程最强烈的表现。这一工程旨在重建帝王时代的辉煌，并赋予城市的名胜区以今日尚存的巴洛克特点。人们重新设计了与卡皮托利神山、奎林那尔神山相交的道路。人们还建了新的广场，如带有巨大阶梯和巴尔卡西亚喷水池的惊人的迪斯巴涅拉广场和在跑马场旧址修建的纳沃纳广场。喷泉同方尖碑一起，成为了点缀城市的主要方式，所有最伟大的艺术家都

在为此竭忠尽智。贝尼尼　设计了四河喷水池，尼古拉萨尔维　则设计了特勒维喷水池（1732年）。

制作该时期最重要雕塑的是贝尼尼，他借形的新奇造成物体向外部世界的开放伸展。他的大理石雕刻《大卫》（1625年）身躯强烈扭曲，面部极具表情，成为巴洛克特有的神的高峰。在圣彼得大教堂神座*上，铜、大理石、花玻璃连在一起，在光与色的名副其实的壮观场面中构筑了教皇的极度荣耀。不过，对于后人来说，贝尼尼主要还是由于他在罗马圣马利亚·维托利亚教堂柯纳罗礼拜堂中的杰作《圣德列萨的恍惚》*而作为巴洛克情感表现的雕塑大师的。



贝尼尼（1598～1680年），柯纳罗礼拜堂包厢。罗马圣马利亚维托利亚教堂。



卡拉瓦乔（1573～1610年），《对圣马太的感召》。罗马法国圣路易教堂。

巴洛克的意大利

罗马想要一个楷模，它有了。比如在那不勒斯王国的莱切。按照新的趣味，该城以它的豪华得到所有西班牙总督的青睐（1734～1806年西班牙人占领了意大利南部），它被誉为《巴洛克的佛罗伦萨》。在威尼斯，巴达萨尔·隆格纳 建造了圣马利亚·萨吕特教堂* （1631年）。它呈八角形，被一回廊环绕。极其典雅的墙面支撑起雄伟的穹顶，造成独特的雕刻感。然而，该时期最具代表性的城市当推都灵，它的建筑群都是瓜利诺·瓜里尼 设计的。

瓜里尼是泰亚丹会教徒，既是建筑家，又是哲学家和数学家。他从波罗米尼的



阿尼巴·卡拉奇（1560～1609年），《圣殇图》。帕尔马国家画廊。
图中下半部分深刻的痛苦与上半部分对《十字架胜利》的歌颂形成强烈对比。阿尼巴·卡拉奇向我们展示了他的天才，同时发挥来自米开朗琪罗的戏剧性语言和联系于威尼斯的更为亲切的感觉。

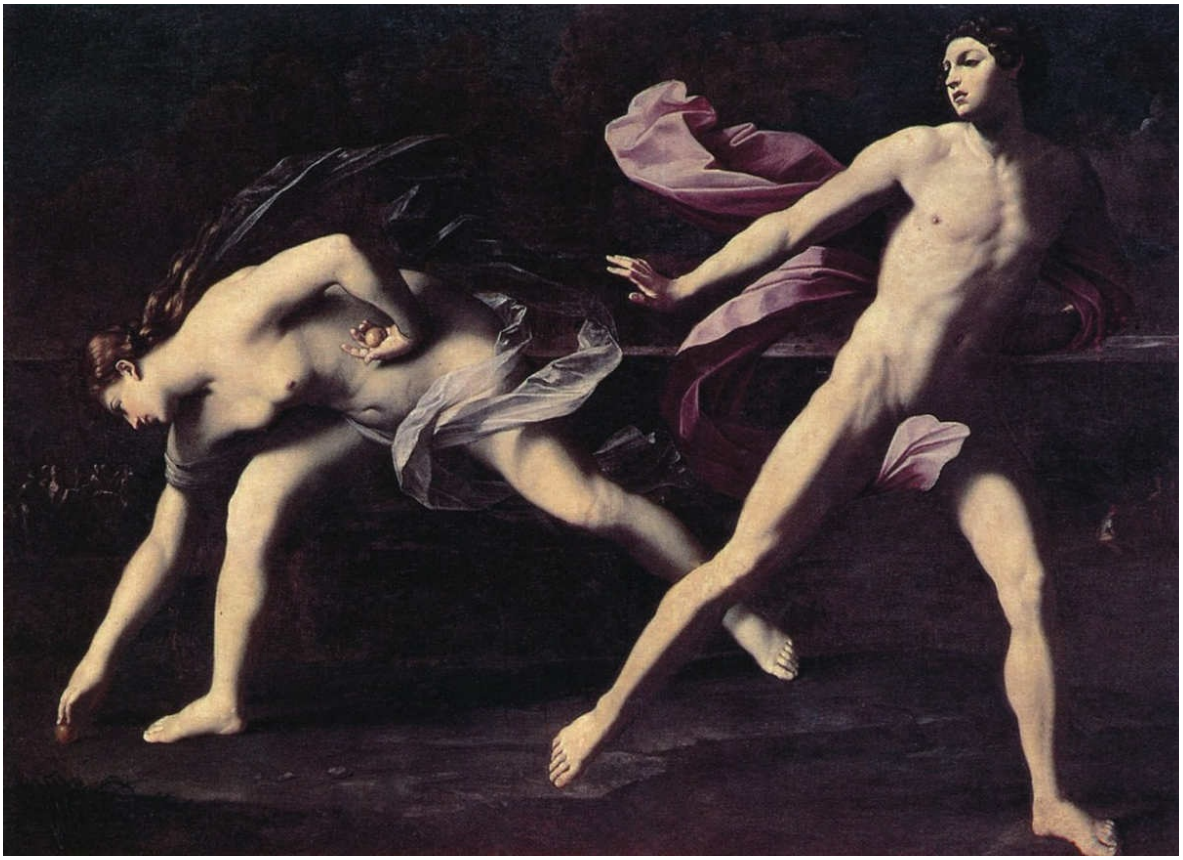
建筑出发，发挥自己的才能。他那非凡的创造想象力把罗马大师造型的奇思提高到难以逾越的复杂程度。圣罗伦佐教堂（1668年）的形状把正方形和八角形组合在一起，并拥有两座穹顶，一座在大殿上方，另一座在祭坛上方。第一座穹顶使人不由得想到伊斯兰建筑，顶内绘有一颗带八尖的星，光芒四射，产生惊人的效果。圣苏埃尔大教堂礼拜堂穹顶内的发明还要更为卓越，它的环形结构似乎已被穿透它的各种形状出口的奇特扩散感所消灭。

这种彻底的造型性亦反映在卡利涅亚诺宫上，它的底部呈H形，完全以砖砌就，波形的正面与门窗框架的曲折节奏产生交响。

卡拉瓦乔的《革命》

在绘画上，《革命》来自卡拉瓦乔，他虽于伦巴底完成学业，但却在罗马圣路易法国教堂留下了描绘圣马太一生的一组惊人画作*，独标新格。在宏伟的构图中，宗教故事是通过百姓生活中的当代事件来述说的。他的现实主义具有如此的革命性，以至于他经常触怒订画者。画中的力量既来自大胆构图，也来自极富创新精神的明暗技巧，而后者又因柔和温暖的色调而愈加强烈，从而开创了“明亮派”和“黑暗派”的新途径。属于卡拉瓦乔一派的画家

中，在意大利可以列举出阿尔特米斯·詹蒂莱齐 ，他有著名的《尤滴》。



吉托·列尼（1575～1642年）， 《阿塔兰特与希波墨涅斯》。那不勒斯，卡波迪蒙特博物馆。

但并不是所有的画家都遵循了卡拉瓦乔开创的道路。他的同代人，波伦亚的阿尼巴·卡拉奇 * 留下了大量作品，其中包括罗马法尔内塞宫海格里斯长廊的屋顶画，它受到米开朗琪罗在西斯廷礼拜堂的作品的启发，并成为17世纪一切神话题材绘画的源泉。这一壁画用新鲜、愉快的颜色描绘男女神祇，它的设计通过几层透视的迭瓦状排列，导致一种令人眩晕的幻觉效果。不过，其他作品，如《圣殇图》、《带有在埃及逃



阿尔特米斯·詹蒂莱齐（1597～1651年），

亡场面的风景》，都显示了对柯雷乔以及威尼斯大师们的深刻理解。他把一种自然主义加在从他们那里所学到的东西上，这使他成为了古典风景画的引路人。

《犹滴》。佛罗伦萨乌菲奇美术馆。

多亏了阿尼巴·卡拉奇对以往时代的各种倾向进行概括，才发展出令后代画家发掘经营的两种表现手法（互相交替或互相补充）。吉托·列尼 * 定居波伦亚，抵达一种自在潇洒、雄强劲健的古典主义，深深扎根于拉斐尔艺术。不过，在《圣塞巴斯蒂安》* 、《黎明》、《屠杀无辜》等画作中，他运用了悲剧性的闪亮色调，表达出特殊情感。在造成建筑空间失调的幻觉方面，它的大师要数耶稣会教士安德烈·波佐 ，他著有在绘画与建筑中使用透视的极其重要的论文，该文将教堂和祭坛的典型以及逼真的建筑构图传播到整个基督教世界。

在罗马圣依涅亚斯教堂 * 大殿屋顶上，波佐画了耶稣会创始者的光荣事迹。在巨大的鸟瞰构图中，人物在具有透视、极度繁荣的建筑物之间飞翔着。该作成为一直延续到罗可可的国际时髦样式的源头。

严肃高贵乃是罗马巴洛克的主要特征，需要用它来表现这一教廷所在地既具信仰又有征服世界雄心的永恒城市。随着该趣味席卷全欧，并从那里扩展到美洲和东方，在原先的宗教意义上又增加了一些其他内容，但它的丰富和高雅仍然作为巴洛克艺术的主要标志。

巴洛克与古典主义的对立：是一种现实吗？

法国是第一个跟着意大利进行文艺复兴和样式主义艺术探索的国家，但它对巴洛克的接受却是带着众多保留的。而且它还同时发展着一种完全符合自己深切愿望

的艺术：古典主义。它的目标是表现王权的伟大，并以此避免意大利巴洛克奇想和激情，到16世纪和古代大师们那里去得到启示。



荣军院教堂，　穹窿由阿尔顿—芒萨尔建造。巴黎。

于是，以水平、垂直、平衡、明亮、理性为基础的建筑风格便向曲线和反向曲线的威信挑战。这是一种官方的、冠以王权记号的艺术。王权从中发现一种歌颂自己的有效方式。这样的艺术虽然接近巴洛克的浮华方向，但它要求的却不是激情，而是理念，目的依然是使权力的象征荣誉无加。

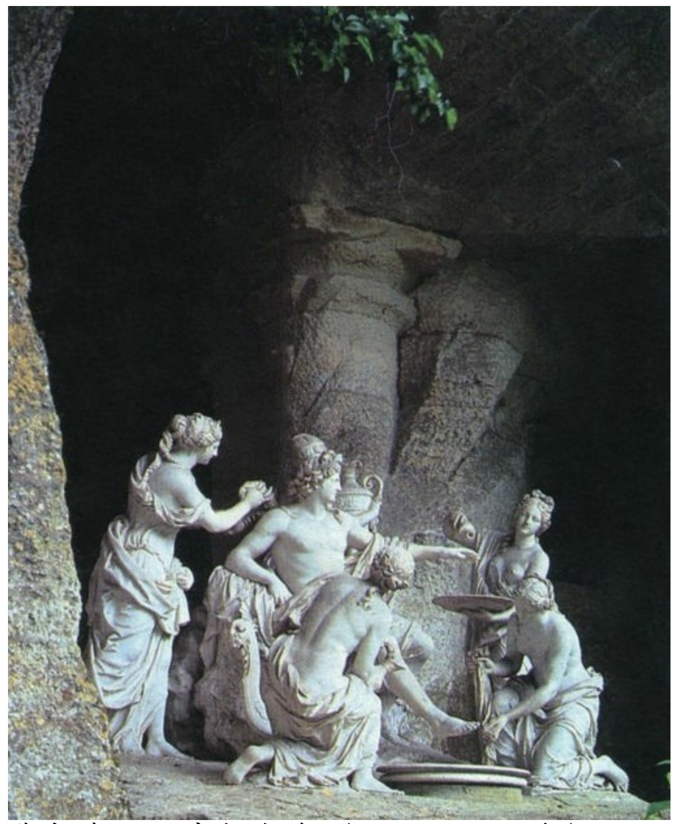


克洛德·拜洛尔设计的卢浮宫柱廊。巴黎。

此外，受到意大利启示的巴洛克也出现在法国建筑之中，尽管十分谨慎小心，但在巴黎已有埃·马特　　朗吉　　设计的圣保罗—圣路易教堂（1627年）、芒萨尔（1598～1666年）设计的瓦尔德格拉斯教堂这样的建筑。还有四国学院，即今日的法兰西学院，它是勒沃（1612～1670年）设计的。然而，建筑家们很快便向着古典主义演变。首相柯贝尔从1661年起加以扩展的艺术院为它制定了准则。在巴黎带有

这种古典倾向的最具有代表性的建筑是勒·布律昂 设计的荣军院和卢浮宫的立面。* 前者是在方格形平面的巨大建筑上耸起一个宏伟的教堂* ，后者虽是由路易十四把贝尼尼请到法国来设计的，但贝尼尼的两个设想都先后遭到否决，然后由克洛德·贝洛 、托尔贝 和勒沃 接替了他。在两座突出的大厦之间建起了精美的柱廊，它的庄重、严谨成为未来新古典主义建筑的典范。不过，法国最伟大的古典名胜建筑还是要数凡尔赛宫* ，不管是从建筑的极端规范，还是法国式花园的尽善尽美上讲，都是如此。凡尔赛的花园是由勒诺特尔 设计的，被众多雕像和各种各样的建筑装饰起来。

与此同时，市政工程的进展使巴黎的面貌更加现代化了。它有呈环形的胜利广场（1673年），现为旺多姆广场；以一尊国王的骑马像或立像为中心的王家广场；以及柯贝尔用来装饰巨大林荫道的圣德尼门和圣马丁门。这些林荫道正好位于巴黎古城墙处。


弗朗索瓦·吉拉尔东（1628～1715年），忒提斯洞。《被仙女们侍奉的阿波罗》。凡尔赛。

古典雕刻

古代的优雅与和谐亦是该时代雕刻的特点，其最佳代表是弗朗索瓦·吉拉尔东 和安东尼·库瓦斯沃克斯 （1640～1720年）。人们认为凡尔赛忒提斯洞里的精美群雕《被仙女们侍奉的阿波罗》和造就了贝尼尼教皇陵非常法国化翻版的《黎塞留陵》均出自前者之手。库瓦斯沃克斯则尤擅王朝伟人的半身胸像，它们既生动又庄重。其他的一些艺术家们则无论如何更喜爱巴



乔治·德拉图尔（约1593～1652年），《木匠圣约瑟夫》。巴黎卢浮宫。

洛克方向，那种贝尼尼式的夸张造型。在他们之中，彼埃尔·蒲热发展了悲天悯人的表现主义，作品如《贝尔西斯解救安德罗梅达》* ，以及象征蛮力无效的《克罗顿的米伦》。土伦的男像柱亦表现出这种特点。

绘画

大量画家在表达一种真正巴洛克情感时，都特别喜欢采用家庭式的或农村生活的场面，因为它最适合追求光的效果。勒南兄弟 ，即安东尼 （1588～1648年）、路易（1593～1648年）和马修 （约1607～1677年）构思了一些安详的、沐浴着温柔诗意的色彩场景，以农村生活作为主题。例如《干草车》、《农民的午餐》。乔治·德拉图尔 则更接受卡拉瓦乔主义，他在《木匠圣约瑟夫》* 等作品中，利用一盏灯或一支蜡烛的光，把浓郁的阴影射向人物身形周围。

法国绘画的古典倾向在晚一些时候表现出来，他的首位代表人物便是尼古拉·普珊 。他对卡拉瓦乔的光亮完全陌生，相反，他在画上平均地安排光亮，就像文艺复兴画家们那样。他的宗教或神话题材作品，如《带有俄耳甫斯与欧里狄克的风景》* 都在意大利（他在那里度过了大半生）的风景中安排一些令人追思的废墟，从而获得非凡的力量。不过，法国古典主义最擅长的还是肖像。菲里浦·德尚拜涅（1602～1674年）在闻名遐迩的《画家之女奇迹般地恢复健康》一画中描绘了自己的掌珠和女修道院长。他还留有漂亮至极的《黎塞留主教像》。夏尔·勒布仑

（1619～1690年）的《大法官塞吉埃入宫》和利戈　的《路易十四像》都是把“法国式”的肖像推向全欧的最初之作。



尼古拉·普珊（1594～1665年），《带有俄耳甫斯与欧里狄克的风景》。巴黎，卢浮宫。

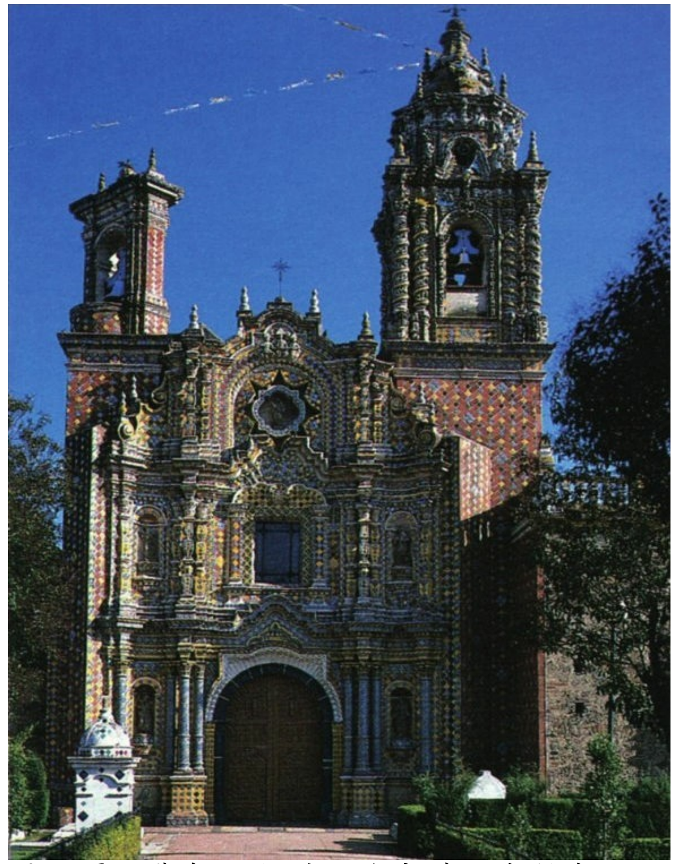


西班牙圣雅克·德贡布斯代尔大教堂《奥伯拉杜阿罗》正立面。

西班牙和葡萄牙

与法国相反，伊比利亚半岛王朝的绝对主义是与宗教神秘主义联系在一起的，它毫不迟疑地拥抱了巴洛克。从一开始，它便体现在带有金色神龛和几种序列立柱的豪华祭坛上。我们可以在杰·比·威奈斯 设计的维纳洛斯教堂（西班牙）和皮·

鲁宾 与皮索海尔 设计的蒙拜教堂（西班牙）上看到其表现。这是发展过程中的一个阶段，代表其顶峰的则是圣雅克·德贡布斯代尔大教堂奥伯拉杜阿罗的正立面*（1738）。它是由卡扎西·诺沃阿 完成的。在德国人贡拉德·鲁道尔夫 设计的瓦朗斯大教堂上也出现了一些垂直结构的试验，整个立面都像在冲向天穹。事实上，西班牙巴洛克的特点在于过于繁杂的装饰，就像格雷纳查尔特勒修道院圣器室所证明的那样。由西班牙人输出的巴洛克也到了拉丁美洲，人们可以看到一种特别的与土著艺术的混血过程。这尤其体现在一些宗教名胜上，如圣弗朗西斯科·德拉巴兹教堂（玻利维亚）和圣弗朗西斯科·达卡特拜克·德布埃伯拉教堂* （墨西哥）。



墨西哥圣弗朗西斯科·达卡特拜克教堂正立面。

不过，当波旁家族上台之后，西班牙改变了艺术方向。一种法国式的，也就是说扎根于意大利文艺复兴的古典主义建立起来，就像马德里王宫（1737年）所鲜明展现的那样。



葡萄牙马夫拉修道大教堂正立面。

在葡萄牙，巴洛克首先表现在装饰艺术方面，特别是在金色木雕祭坛以及蓝色陶瓷上。完全融为一体的标志是1682年在里斯本建成的圣安格拉西亚教堂，它是伟大建筑家扎奥·昂杜奈斯 对勃拉曼特的圣彼得大教堂进行巴洛克学习的结果。随着


圣夏尔·勃洛美教堂，奥地利维也纳。

巴西黄金使国家日益富裕，尼柯罗·纳索尼设计的工程将巴洛克推至波尔图，其最著称的作品是克勒利戈斯教堂，它有着椭圆的形状和丰富无比的正面装饰。另一种风格的代表是德国人扎奥纳·弗里德里希·路德维克设计的巨大的马夫拉宫廷修道院*，对日耳曼和意大利巴洛克的回忆与古典的启示合为一处。在巴西，巴洛克进入辉煌时期，特别是在祭坛的创造上，例如，在里约热内卢的圣本笃教堂。

在这个时期，金色、多色木雕是伊比利亚半岛雕刻先于一切的基本形式。这种技巧在西班牙产生了一些特别充满悲怆感情的作品，如格利戈里奥·赫尔南德斯 的《圣殇》、卡诺的《悔悟的抹大拉》。在葡萄牙，则由西伯利亚诺·达克鲁斯 兄弟的《悲痛的圣母》*（1685年）把悲剧性表达推向顶点。


西伯利亚诺·达克鲁斯，《悲痛的圣母》。葡萄牙，科英布拉的马沙多·德卡斯特洛博物馆。

这一时期的西班牙绘画特点是强烈的写实和受到卡拉瓦乔启示的极为鲜明的明暗对比。从17世纪上半叶开始，若泽·德·里贝拉 （约1591～1652年）的作品《畸形足者》、《圣安德烈》就已经出现了新的风格。其他一些人则追随这一榜样，如杰出的肖像画家和运用明暗的大师弗兰西斯科·苏巴朗 ，人们认为《圣卡西尔达》、

《圣家庭》都出自他的手笔。不过，17世纪西班牙绘画最好的代表还是迪埃戈・委拉斯贵支　。他的作品精美无比，亲密无间的如《镜前的维纳斯》，卡拉瓦乔式的如《煎蛋的老妇人》，富有民间情趣的如《布封·塞巴斯蒂安·德莫拉》，豪华富丽的如《骑马的巴塔扎尔王子》，含义不清的如他的杰作《侍从们》*　，画中的现实主义与幻觉并行不悖。巴特洛美・埃斯特班・穆里罗　在他的同代人中成就最为辉煌，他让画面笼罩着一层简单的、诗一般的柔情，如《清白受孕图》*　和《卖水果的妇女》。



迪埃戈·委拉斯贵支（1599～1660年），《侍从们》。马德里普拉托美术馆。



巴特洛美·埃斯特班·穆里罗（1618～1682年）， 《清白受孕图》。马德里普拉托美术馆。

北欧和中欧诸国

在中欧，30年战争把巴洛克的扩展推迟到17世纪的下半叶。但在随后而来的时期，特别是1680～1750年间，意大利建筑受到了热烈的欢迎，进而诞生出一种豪华

的韵味，它随后又与罗可可风格融合在一起。这样便出现了意大利和法国的推广新美学的第一代艺术家，比如，弗朗西斯卡・卡拉蒂 设计了布拉格宏伟的塞尔宁宫（1677年），他用刻成钻石式样的石头砥柱传达出令人震惊的宏伟感受。接下来的是一代地方上的艺术家，最杰出者是奥地利人若安・伯纳尔・费依奇埃・凡・埃尔拉奇 （1656～1723年），意大利的多年生活在其大部分作品中留下了印记，如平面呈椭圆形的维也纳圣夏尔·勃洛美教堂* 。他也擅长运用法国古典主义最纯粹的原则，维也纳的申布伦宫* 便受到凡尔赛宫极大影响。更为激昂的若安·路卡·凡·希尔德布兰特（1668～1745年）在维也纳的观景楼（特别是高处部分）表现出驾驭体积连贯性的非凡能力，把受法国启示的形状与意大利式的丰富造型结合起来。



奥地利维也纳申布伦宫（1695年）。



俄罗斯圣彼得堡冬宫正立面。



安东尼·凡·代克（1599～1641年），《英国查理一世国王》。巴黎，卢浮宫。

在更北边的瑞典和丹麦，宫廷建筑也在发展之中，最著名者为斯德哥尔摩王宫（1688年），设计者尼柯代姆·泰森　随心所欲地从贝尼尼为卢浮宫所作的设计中汲取灵感。

至于俄国向巴洛克和西方文化的开放，则伴随着18世纪的来临，在新的首都圣彼得堡——其总设计者为亚历山大·勒伯隆——耸起了雄伟的建筑，将意大利巴洛克、法国古典主义和本民族特性混在一起。不过，由于一位意大利建筑家巴托洛美·弗朗西斯科·拉斯特利　（1700～1771年）的努力，巴洛克终于在圣彼得堡出现了灿烂时期，斯摩尔尼大教堂、冬宫*　、查尔斯科依·塞洛宫都表现出卓越超群的建筑设计水平。



皮特·莱利，《莱克家族的两位妇女》。伦敦塔特画廊。

在英国，存在着不止一个反巴洛克深入的因素：对于罗马和教皇主义影响的坚决抵制，在接受绝对君主制上的保留，以及英国气质本身。即使巴洛克倾向并非绝对没有，就像尼古拉·哈克斯莫尔　建筑的教堂所显示的那样，但人们看到的更多的还是法国式的古典主义，它带上了英国的美国色彩。克利斯托夫·弗朗　（1632～1732年）就是将几种影响熔于一炉的。1666年，伦敦曾被一场大火吞噬。他画了城区设计图，吸取了欧洲大陆流行的规划方式，并建了巨大的圣保罗教堂。



布鲁塞尔大广场上的楼群。

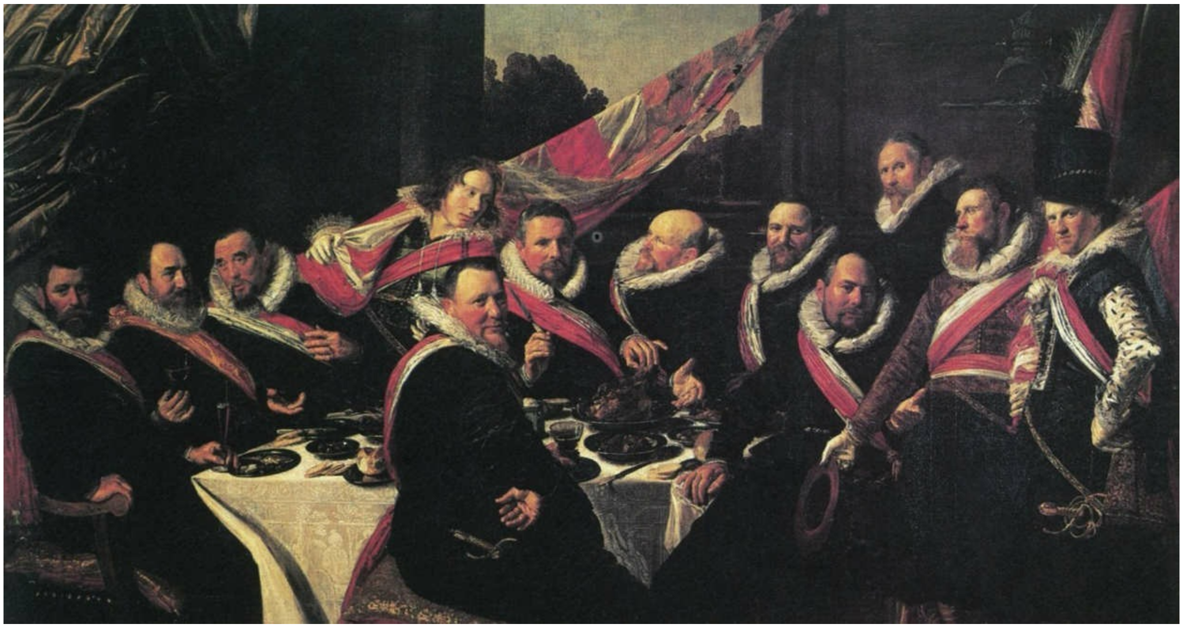
相反，在天主教的弗兰德斯，北上的巴洛克迅速地固定下来，它得到与西班牙结盟的有利环境和耶稣会教徒的推动，他们把它和反改革的主张一起传播。不过，和该地区一贯的做法一样，采用新倾向必须以与哥特传统结合为代价，这个传统在17世纪仍然十分活跃。在这一演变中，最引人注目的建筑是耶稣会埃吉昂　、于森　兄弟设计的安特卫普圣夏尔·勃洛美教堂和吉尤曼・凡希斯　　教士（1601～1690年）设计的，将结构伟力与激奋的装饰和谐结合的圣米歇尔德文卢教堂。至于1695年后重建的布鲁塞尔广场*　　，则保持着哥特垂直向上的风格和火焰一样的装饰，它将愉快的遐想与一些意大利因素融合在一起。

在绘画中，显露出一种喜悦和平静，它出自商业发展所带来的文化繁荣。在该时代欧洲最著名的画家彼埃尔・保罗・卢本斯　　（1577～1640年）的画中可以看到这种气氛。力量、激情、肉感都由极其强烈的颜色带出，且饱含宗教感情，《竖立十字架》和《牧人崇拜》等画将这种感情表达得淋漓尽致。

他的学生安东尼・凡・代克　在英国度过了一生大部分时光，但他从到意大利的旅行中获益匪浅。他结识了许多威尼斯画家，始终保持着精美无比的色彩，他成为一位肖像专家，画了英国宫廷的众多人士，特别是查理一世。他的后继者皮特·莱利*　接过了英国肖像画的这一传统，而且加上了老师画中所没有的肉感，使它在18世纪和19世纪里得以灿烂升华。

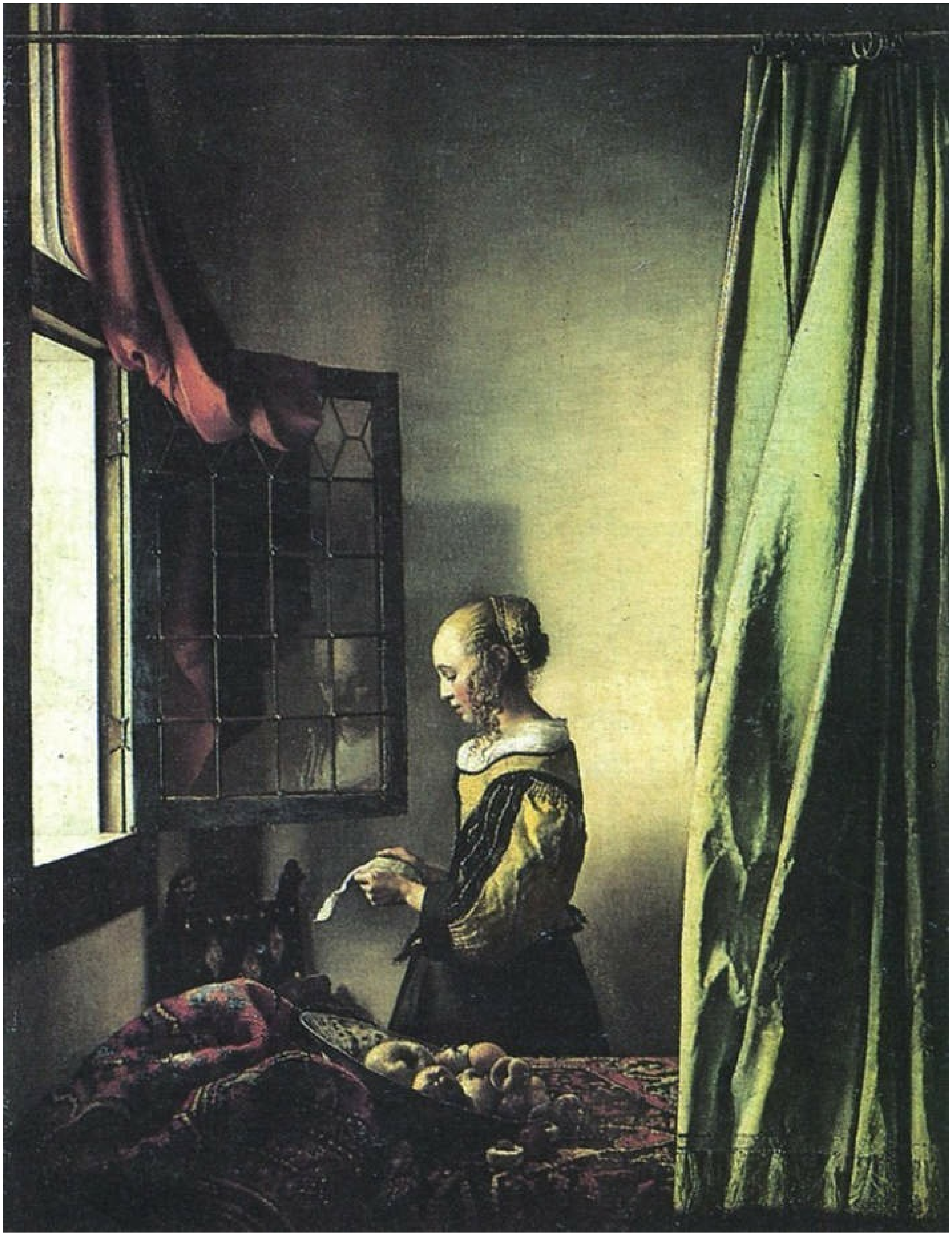
荷兰社会找到了一位最出色的专职肖像画家弗朗斯·哈尔斯。他的作品显示出独有的幽默与享乐主义。它往往以写实笔法画出的单人像或群像，都是在生动无比的瞬间捕捉的形象。有时是像《军官们的宴会》*　　那样乱哄哄的场面，有时又像《养老院执事》那样简洁地表现出画家带有批评的目光。另一位荷兰绘画大师詹纳斯·维米尔令人赞叹地把光的丰富效果结合于极端简洁的人物动态，如《姑娘在打开的窗

前读信》* 。



弗朗斯·哈尔斯（约1580～1666年），《圣乔治团军官的宴会》。

作为油画家和版画家，伦勃朗都堪称奇才。他不局限于一种风格，如果说集中强烈的明暗和既火热又阴暗的非凡色彩使它与巴洛克世界联系在一起，那么他在画中更把丰富的程式、强烈的概括、刻画独特人物心理的艺术发扬光大，且被西方艺术所遵循，直至19世纪末。他的生涯由三幅巨大的群像作为里程碑：《解剖学课》（1632年）使他崭露头角；《夜巡》（1642年）标志着作风的转变——从此画面变暗，并且着重内心刻画；最后是暮年所作的《呢绒商会》（1662年），当时正是其最后的伴侣去世之时。



詹纳斯·维米尔（1632～1675年），《姑娘在打开的窗前读信》。德累斯顿美术馆。

凡尔赛宫



朝向花园的正立面局部。

最初，路易十三把狩猎时的一座行宫移到了森林之中。1661年，路易十四登基伊始，便招来曾为富凯在沃尔威贡特建造了阔绰府邸的一班艺术家来装饰这座宫殿。

建筑师勒沃　在保持宫殿正立面的同时，将该宫扩大，勒诺特尔　绘制了花园的设计图，画家勒布仑 则负责协调绘画与装饰项目。

在军事上初尝胜果之后，路易十四从1668年起，将凡尔赛改造成真正的王宫。在被托尔贝替换之前，勒沃已将老宫向着三面扩展开来。

国王在凡尔赛安置了自己的政府，然后，于1678年再次大兴土木，工程被交给朱理・阿尔顿・芒萨尔　。他并未毁坏勒沃的成果，只是使整个宫殿更合规范。朝向花园的立面由于用镜厅取代了平台而变得笔直。战争厅与和平厅在两端打开了门，为了让正面凹进，芒萨尔于1679年到1689年间建了与正面成直角的长长的两翼，它们被称为北翼和南翼，加强着中央部分的秩序感，同时成为它的陪衬。

风格

凡尔赛宫同所有法国府邸一样，有正面和背面，即一面朝向院子，一面对着花园。朝向院子的立面带有砖石和石板的砌面，呈现出多种颜色和漂亮的路易十三风格。朝向花园的一面则与这一愉悦相反，完全用石头砌成，气势雄伟。芒萨尔抛弃了巴洛克墙面特有的凹凸起伏，显示了节奏统一的古典风格。水平方向感统治着一切，一切均严格对称。他设计了两排半圆拱的窗户，并用一些雕像和大花瓶使顶部平台变得生动。

内部装饰反映着王家气派。镜子的作用使得黄金、铜器、大理石的丰富和光彩有倍增之感。任何细枝末节都与整体的富裕浑然一体，成为这一王家艺术的特点。

凡尔赛艺术以它的节律、光亮、和谐、秩序为基础，成为法国古典主义楷模。

将大自然置于精神之下的意志出现在法兰西式花园中，那是一个广阔的、强调透视的、均匀和谐的整体，树木和水面组成了一个与建筑物密切配合的舞台。

象征

凡尔赛不仅是一座巨大的宫殿，同时也是一种政治思想的体现。

凡尔赛应被视为一个了不起的编导，建筑、绘画、花园、雕刻、装饰，一切都在争相歌颂君王的光荣。在宫殿东面朝向巴黎的方向上，群臣的府邸和行政管理人员的房舍组成了一座小城。而在相反的朝西的方向上，整齐的花园周围是广阔的森林和消遣、狩猎的场所。这条东西主轴正好穿过国王的寝室，而它又正好位于南北走向的600米巨大墙面的正中，这样，国王的生活便与日出日落取得一致，他每天早晨要醒来广施恩泽。

建筑的装饰以及花园的雕刻同样采取了这种将阿波罗和太阳结合起来的象征。一切因素都把焦点聚集在王权的神化上，这可以说是一切时代的最令人难忘的设计。



镜厅。

圣德列萨的恍惚（1645～1652年）

贝尼尼，罗马，圣马利亚·维托利亚大教堂



罗马圣马利亚·维托利亚大教堂的柯纳罗礼拜堂是威尼斯主教费德利科·柯纳罗为纪念其家庭而建造的。它的制作被交给了贝尼尼，这位集建筑、雕刻、绘画和演技于一身的艺术家设计出一个气魄宏伟的整体，特别突出了群雕。在礼拜堂的相对狭窄的空间里，贝尼尼组织起一个真正的舞台场面，居于中心的便是迷惘的德列萨。

描述

贝尼尼的大理石群雕由圣德列萨和天使组成，取材于西班牙的伟大的神话故事。它描述了在1622年册封圣品过程中提到的事件：一位天使飞到女圣徒身边，一手掀起衣袍的边缘，另一只手准备用一支炽热的金标枪穿透她的心和内脏。“当他把枪拔出来的时候，他已把上帝的爱吻完完全全地留给了我。”圣德列萨这样写道。


祭坛全景

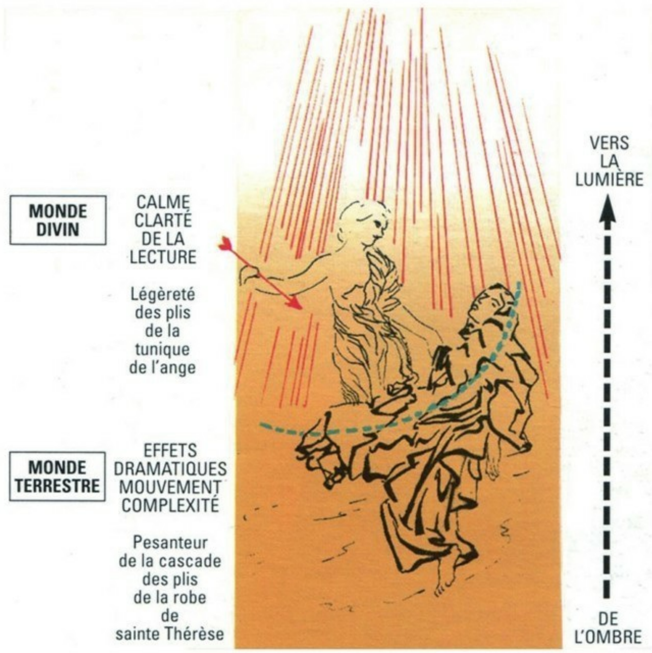
贝尼尼把这组雕塑放在祭坛上方，设计了一个令人想到教堂建筑正面的环境。人物两边各有两根科林斯式的立柱，支撑着一块尖顶门楣。

在雕塑后面，用木头刻制的金光加强着从天顶穿过洞窗射入的光的效果。

在礼拜堂两侧，白色大理石浮雕表现剧院的包厢，那里有柯纳罗家族的成员。这些观众正在热烈地交谈，观看着圣德列萨的恍惚。

风格

作为一位卓越的巴洛克艺术家，贝尼尼巧妙地运用了一切造型手段，以达到全面完整的艺术效果：大理石的多种颜色，上色的灰幔，珍贵材料的混用，对于光的巧妙安排，直线、曲线和反向曲线相互间的对比，门楣的组合关系，栏杆、立柱与



平台，浮雕与圆雕，造成非寻常视角的透视效果。贝尼尼酷爱古代，他的巴洛克装饰经过了深思熟虑，在运用造型效果时，都考虑到了其他的方面。这便使他完全区别于波罗米尼。

评论

贝尼尼未留下任何理论著作，他与耶稣会的密切关系让他全身心地为宣传教义而工作，他忠实于主教会议所确定的章程。为使人的眼睛得到巨大享受，从而达到心旷神怡，他把艺术的一切可能都投入其中，以求最大的感官效果。在同一时刻，圣依格纳斯的《练习》一书也建议人们通过各种感官和全部想象去体验信仰。

在圣德列萨的《恍惚》上，并未强调肉感。微笑的、充满魅力的天使很像征服心灵的爱神。德列萨则颤抖不已，在如波浪起伏般的修女服装衣褶之中，几乎看不到她那因痛苦的愉悦而痉挛的身体。贝尼尼的艺术语言无与伦比地成功体现了可察觉范畴之外的天界的至福，那神秘的恍惚。



天使局部

伦勃朗的自画像



戴着帽子和金链的自画像（1633年）。

巴黎，卢浮宫。

18世纪，富丽堂皇的巴洛克肖像风靡欧洲。这一浮华的表现对于荷兰资产者来说缺乏意义，肖像应该通过在服装和表情上的现实描绘反映出他们那庄严的繁荣。

伦勃朗的自画像就产生于这种环境之中，这是画家的一块专门试验场，供他对自己因年龄和精神状态的不同而在相貌上产生的变化做出最极端化的证实。

描述



《自画像》。

马德里普拉托美术馆。

伦勃朗从20岁起，直到他1668年逝世，共做了近60幅自画像，此外，还有20余幅版画和10余幅素描也画有自己。这种连续性在美术史上可谓绝无仅有。

年轻时的伦勃朗全部置身于阳光之下，身着华丽服装，看上去要比真实容貌更美。他兴高采烈，嘴唇充满肉感。他的确是一位时髦的春风得意的年轻画家。

在普拉托美术馆所藏的自画像上，他让人看到个性的变化，神秘的、超自然的感觉开始展示，对于物质财富的表现倾向于消灭。珠宝不见了，带羽毛的大帽子让位给了无一定形状的缠头布。在画上，同画家在一起的只剩下几件主要的物品，如调色板和画笔。然后，一切涉及物质存在的参照物都消失了，只留下在日益浓重的黑暗之中的那张脸。随着他最后的一些自画像，我们一步一步地沉向孤独之中。他的目光变得充满幻想，纯粹是内心明晰的反映。

乌菲齐美术馆所藏的他的自画像没有任何让人欢快之处，生命之火已然熄灭，

作品抵达了更深刻的内部现实。

技巧


《老年自画像》。
佛罗伦萨乌菲奇美术馆。

在这些自画像中，伦勃朗使用了有限的颜色，他没有用朱红、紫等可在其他画中找到的颜色。他使用一些赭石、土红和黄，这种大大节约色彩的手法却使他画起来更有力度，更好地发挥绘画材料的表现力。他既运用狂热的厚涂，又擅长透明色的罩染，因而达到一种无可比拟的丰富，在伦勃朗的技巧之中，罩染占据着先于一切的地位，他把透明色施加于白和灰的稠色上，造成这些地方的闪光，使它们从深重的色调中突现出来。他同样可以将透明色放在浓重的色彩上来表现阴影。这种技巧赋予他的作品一种丰富的亮度和带有色彩表面的无限深度。

他既使用宽大笔触，厚稠的油彩，也用轻擦手法，既用刷子把色按上画布，也经常使用画刀，从而获得最雄强的效果。

伦勃朗的明暗技巧出神入化。在他的画中，亮再也不是给人以到达物体外部，从而照亮物体的感受，而好像是直接从物体内部迸发出来的。

评论

年复一年，伦勃朗逐渐超越了外部描写而致力于尖锐的探求，目的在于发现隐藏在灵魂最深处的秘密。他平静地注视着自己，分析着自己的经历，而他一生的标志就是在生活的最后阶段布满着的艰辛、不解和困难。

画中那浓郁沉重的阴影，每日，画家都把自己的画更深地浸入其中，它无可救药地吸引着我们的目光，并可以总结出整个人类的轨迹。

强劫留西帕斯的女儿（约1618年）

彼得·保罗·鲁本斯，慕尼黑美术馆



鲁本斯于1600～1608年间在意大利逗留时，曾向意大利大师们学习，在与提香、委罗内塞接触时，获得了非凡纯熟的技巧。他从意大利带回了对巨幅作品的喜爱，改变了他的弗拉芒先驱制作小尺寸绘画的状况。1610～1618年间，鲁本斯的艺术经历了一场演变。画家离开了一切次要之物而直抵宏伟之境。当他绘制《强劫留西帕斯的女儿》一画时，他正好40岁。

主题

这幅大画（2.09×2.28米）叙述了一个传说：色萨利国王的女儿福柏、泰拉依

尔两公主被勒达与宙斯爱情所生的双胞胎兄弟卡特托尔、坡吕克斯掠去。

鲁本斯采用了人物很少的构图，他既不画公主的年轻侍从，也不画卫队，只让人看到紧密排列在一起的四张脸和两匹马。有两位不易被看到的小爱神在牵着马的缰绳。鲁本斯让人物带有风景背景，而天空又占了背景的绝大部分。

构图

一切成分都融化在整个运动之中，画家采用了环形构图，人物和动物撞击在一起，并符合一条激昂的对角线。右下方女子在拼命反抗劫掠者，以右下女子手指处点为圆心的同心圆的各弧都强调着这一动作。而此点又恰恰位于女子的右手边上。以画面中心为出发点冲向上方的一束直线与右上方的圆弧造成强烈对比。这一布局安排成功地使人想到爱神的召唤，另一位公主的态度将它表达出来。

鲁本斯把他的构图建立于曲线和反向曲线（以被劫掠者为中心）上，两个转动的轴在切割画面的同时，把四个人连在一起，从而形成典型巴洛克精神的独一无二的持续运动。一切成分都按照这一S形曲线的原则衔接在一起，创造出中断不了的过程。为了加强劫掠的效果，画家把地平线压得极低。

裸体艺术

鲁本斯是位擅长表现女裸体的画家，他大量选用这一题材。两位公主以美丽的裸体呈现于人们眼前。以暖色表现出的玉肤更加强了肉的感觉。两个男子的重色以及扬蹄直立的骏马都更使两姐妹的清新容貌呼之欲出。这种对比加强了在玫瑰色肉体上以及棕色马身上的光的效果。在轻快的暗部那红色的冲击给人以血液流动的强烈感受。

鲁本斯的笔触引人入胜，他以迅疾的重叠用笔和巧妙的薄涂，造成女人体丰富的色调，用逗号状、水滴状的笔触强调光，扭转运动的用笔则使他将圆润与肌肉巧妙地结合在一起。

鲁本斯通过补色的关系来发挥色彩魅力，洋红和朱红的大氅回应着绿色的风景，被丢在前景上的金黄色披布则是与蓝色天空的对照。

评论

鲁本斯不管画什么题材，都永远反映出爆发的精力和强烈的肉欲。这位画家善于把神话变得与同代人肖像一般生动真实。在一种最能体现巴洛克气息的抒情风格中，他尽情歌颂着生命的愉悦和光荣。



西班牙托莱多教堂祭坛。

第十一章
罗可可

一种新的样式趣味，罗可可风格，即对岩洞、贝壳、钟乳石的模仿，被引入18世纪初开始的欧洲室内装饰。这种趣味的攻击者把Rocaille一词嘲笑为Rococo，它留了下来，并且很快便被用来表示传遍全欧并扩展到西班牙、葡萄牙殖民地的新风格。这种美学在1720～1760年间得到充分发展，但它的出现是突然的，自己也未曾意识到的。它亦不同于文艺复兴或巴洛克，因它并无一种理论支撑。它更不是样式主义那样对先前时代的造反和宣战。罗可可形式是从巴洛克背景中自然演变出来的，又不自觉地脱离了巴洛克。当先前时代的主导价值逐渐消失之时，18世纪的人已充满了四海之内皆兄弟的精神和对宗教信条的怀疑这一启蒙时代的特点。于是，它所产生的艺术便毫无参照，亲密无间，拒绝巴洛克文化的舞台性。其最突出之处应该数那种压抑不住的喜悦，它在艺术的各个领域，尤其是装饰艺术领域，哺育出一种强烈的创造性。

亲密感与喜庆感

令人奇怪的是，罗可可竟最先出现于法兰西。路易十四的统治持续时间太长，对老王朝过分虔诚的时代终于结束，雄伟高贵的凡尔赛不再迫使有教养的轻浮的精英们参加令人生厌的庆典，从此他们聚集于巴黎各公馆的精美沙龙之中。在路易十四时代呆板的礼仪之后，继之而起的是摄政期亲密无间的风雅，而且当古典主义和

各个学院对于艺术施加的权威削弱之时，巴洛克的感觉便重新涌出，尽管它已戴上了新的项链，并且改换了门庭。

起初，罗可可是一种新型装饰，是为热爱冒险、异国情调、奇思遐想和大自然的高雅、智慧的社会服务的，是对其居住的公馆进行室内装饰革新的发动机。这种轻盈、精美的风格最适合于现代公寓，它们房间不大，但均有珍贵的用途：小客厅、梳妆间、洗澡间。

罗可可进入巴洛克出尽风头的国家时，十分谨慎小心，它改造了厅堂的内部，直至使其意义消失殆尽，让这一宏伟艺术为装饰让出如此宽阔的场所。巴洛克艺术已有百岁高龄，而且那些作为基础的思想都已过时。宗教问题，罗马教廷先于一切的地位，已不再作为艺术关切的首要问题，人们喜欢的是哲学、政治的争论。尽管宏伟的城市规划尚未消失，但罗可可最美的建筑却都是在私人公馆方面。



雅克·德拉茹（1686～1761年），屏风，纸上油彩（1735年）。巴黎小宫美术馆。



吉尔曼·布弗朗（1667～1754年），苏比斯公主沙龙。巴黎苏比斯府邸。



西班牙马德里王宫卡斯帕里尼沙龙。



这时的宽容、自由的新思想与17世纪艺术——不管是巴洛克还是古典——那造成惊人效果，强加于人的旨意针锋相对，就像它们在艺术中反对革命一样。因此说，罗可可是作为一种装饰上的简单改良应运而生

马苏斯·达尼埃尔·波波尔曼（1662～1736年）， 德国德累斯顿兹温格宫。

的，随后它自然而然地扩展到雕刻和绘画方面。不过，在法国，它却占领了建筑领域，令人奇怪地成为宏伟建筑的起源。但不管是在民用还是宗教方面，它都是由法国传入，并作为巴洛克晚期合乎逻辑的发展。

胜利的优雅


弗朗索瓦的屈维利埃（1695～1768年），慕尼黑，大剧院内酒店装饰。

充满活力、轻松任性、一泻而下的罗可可以装饰式样创造者的劳动作为起点。他们分享着对大自然的普遍热爱，从作为该时期特点的植物学和动物学的迅速进步中获益。这些艺术家把装饰加以发展，并运用到人们称之为小艺术的一切产品上。金银器、家具、木器都成为新趣味的载体，就像是对巴洛克和古典的庄严神圣氛围吹去一股清新的空气。金银器工艺师热尔曼 * 父子都创造了罗可可最为精美的物品。路易十六于1759年颁布的敕令取消了金银器作坊，瓷餐具成为奢华用品，于是，瓷器也就采取了金银器的罗可可形式。

吉尔·马利·欧波诺尔 （1672～1742年）制作了巴黎圣苏尔比斯大教堂的祭坛，朱斯特·欧莱尔 ，麦索尼埃 （1695～1750年）随后画出了许多装饰的范例，并用版画画册将其广为传播。这种弯来弯去的线条风格具有迷人的高雅，被吉尔曼

·布弗朗 完美地应用到苏比斯府邸* 椭圆形客厅之中。金色的木头、灰幔、家具共同配合，创造出和谐统一，光在其中左右着一切。曾在往昔时代的厅室中占据如此重要地位的绘画则被挤到墙壁与天花板之间一块不确切的空间上。它失去了庄重性，以轻松的主题与整个装饰协同一致。

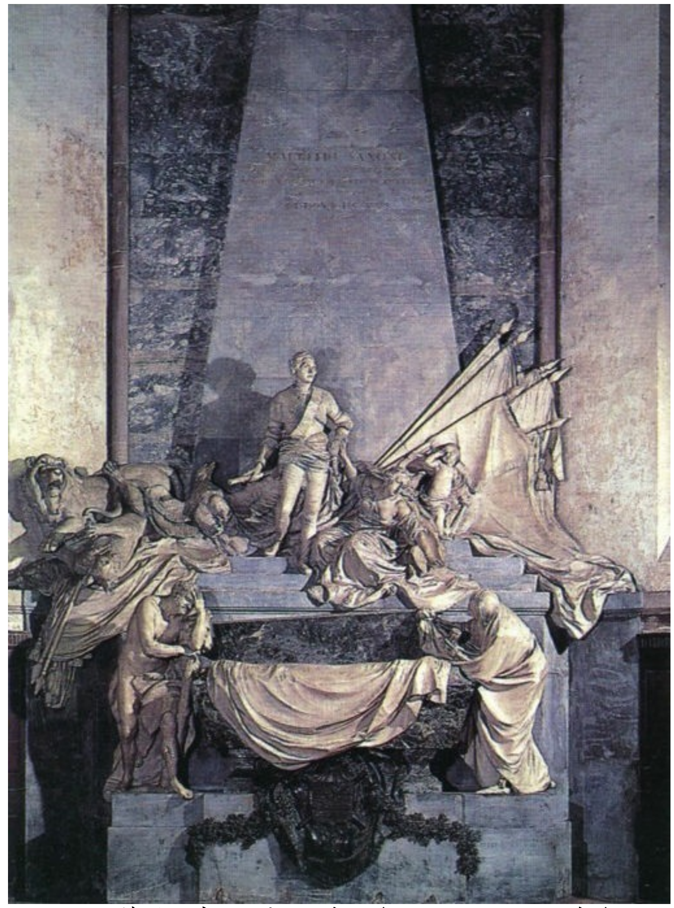
如果说在法国，罗可可建筑基本上不曾超越室内空间，那么洛兰公爵国则属于例外情况。斯坦尼斯拉夫公爵向埃马努埃尔·埃雷 （1705～1763年）订的南锡卡利埃尔广场设计是法国罗可可用于城市规划的典范。也是在南锡城，让·拉穆尔 铸造了斯坦尼斯拉夫广场带有金色铜饰物的铁围栏，巴特洛米·吉巴尔 设计了洋溢着自然主义和罗可可情趣的《海神与安菲特里特喷水池》。

这一时期的雕塑的确远离了17世纪的夸张，出现了新的式样，如笑容可掬、眉目传情的妇女胸像。艾蒂安·法尔科内 这位蓬巴杜夫人钟爱的雕刻家为塞夫勒陶瓷雕塑厂制定了准则和规范。他的作品带有一种略显苍白无力的优雅，它在圣彼得堡的《彼得大帝》雕像上得到确认。在该世纪晚些时候，克洛蒂昂 （1738～1814年）用陶土烧制的雕像和高浮雕饱含着田园牧歌之感。


弗朗索瓦·托马斯·热尔曼， 葡萄牙约瑟夫一世银餐具盖。

在同一时刻，其他一些雕刻家则在发掘对于在该世纪末孕育新古典主义至关重要的倾向和途径。布夏东 （1698～1762年）这位巴黎《四季喷泉》和精妙的《爱神在海格里斯的狼牙棒上磨金弓》的作者重新找到了古典手法。让·安东尼·乌东 （1741～1828年）同样在其胸、头像和

神话人物上展示新古典主义的感觉。不过，在他著名的《狄安娜》上，罗可可的可爱的自然主义并未消失。至于让·巴蒂斯特·彼加尔，他继续保持着上一世纪的伟大风格，在墓碑上将巴洛克的激昂结合于古典的宏伟，如斯特拉斯堡的《萨克森元帅墓》* 。不过，他亦善于在不那么庄严的作品上回归古代的自然主义，如《绑鞋带的墨丘利》。



让·巴蒂斯特·彼加尔（1714～1785年），萨克森元帅墓。斯特拉斯堡圣托马斯教堂。

这个时代高雅主题的魅力时常遮掩了对即将出现巨大变革时代的惶惶不安。在起支配作用的价值发生转变之时，绘画便发挥了根本性作用。在华多 * 的作品中，我们可以感受到鲁本斯的影响，但是溶解在一种不安的怀旧感之中。风景是这种感情的体现，人物都被笼罩在柔和的金色半调子之中。他的油画，例如《舟发西苔岛》、《香榭丽舍大街》都表达出表面的生活乐趣后面隐藏着的不快，这也是该时代的特点。

弗朗索瓦·布歇 （1703～1770年）则更为爽快地、无保留地把罗可可的轻佻植入高雅的任性，如《狄安娜沐浴》、《带鹿的公园》。尽管在手法上更为强劲，但让·奥诺雷·弗拉戈纳 的《浴女》、《秋千》* 反映的仍是同样的精神状态。



让·奥诺雷·弗拉戈纳（1732～1806年），《秋千》。凡尔赛朗比奈博物馆。

北部国家

在德意志诸国，罗可可首先被应用于建筑。18世纪初的大批建筑，如维也纳的观景楼（约1720年），马图斯·达尼埃尔·伯培尔曼 设计的德累斯顿茨威格露天剧场*（1711年）都标志着巴洛克向完全罗可可时期的过渡。罗可可胜利的姿态涌现

于各座宫殿，如弗朗索瓦·德居维利埃 设计的哥本哈根《阿马林堡》，以巴尔达萨尔·诺伊曼 （1687～1753年）为主设计的威沃茨堡国王—主教府。人们认为，该时期最重要的教堂之一，立面修长凸起，精美绝伦的十四圣者教堂亦是他的手笔。在该时期建造或修复的这些巨大教堂内部，罗可可在装饰上造就了最具表现力的作品。这些装饰让人感到乐观、喜庆。主宰一切的白色和金色创造出几近于抽象的效果。在这类教堂中，最有代表性的是吉兰·阿萨姆 的《上帝的御座》，约翰·富奇埃·凡·厄拉奇的《欧托勃朗》，后者尤为德国罗可可的集中体现。在世俗建筑方面，弗朗索瓦·德·居维利埃 设计的慕尼黑《官邸剧院》* 沐浴着精美无比的氛围。



安东尼，华多（1684～1721年）， 《小丑》。巴黎卢浮宫。



托马斯·庚斯博罗（1727～1788年），《豪女士》，肯沃德府。

在普鲁士，罗可可受到热情接纳，其推动者是艺术资助者菲特烈二世。他协助

建起了由乔治·凡·诺贝尔托夫　设计的波茨坦无忧宫。在这座建筑上，曲、直线表面的巧妙联系和具有非凡造型性的自然主义装饰都达到了顶点。

罗可可与巴洛克一样，在瑞典引起了反响，它反映在宫殿的内部装饰上。在英国，它则被应用于纯装饰领域，如瓷器和家具。在这一方面，托马斯·奇蓬代尔　（1718～1779年）的影响是如此之大，以至于奇蓬代尔变成了一种风格的名称。

在英国还涌现了该时代最有意思的画派，人们感受到华多和弗拉戈纳的影响，其肖像尤为杰出。它表现出宁静的无矫揉造作的风雅，在托马斯·庚斯博罗　的作品中达到顶峰。他做有几幅堪称典范的大画，如《西登斯先生一家》、《豪女士》*　。



菲利浦·瓦利（1697～1768年），高浮雕，《天神报喜》。罗马圣依涅亚斯教堂。



吉巴蒂斯塔·提埃波罗（1696～1770年），马德里皇宫，皇位所在大厅天顶画。《西班牙的光荣》（局部）。

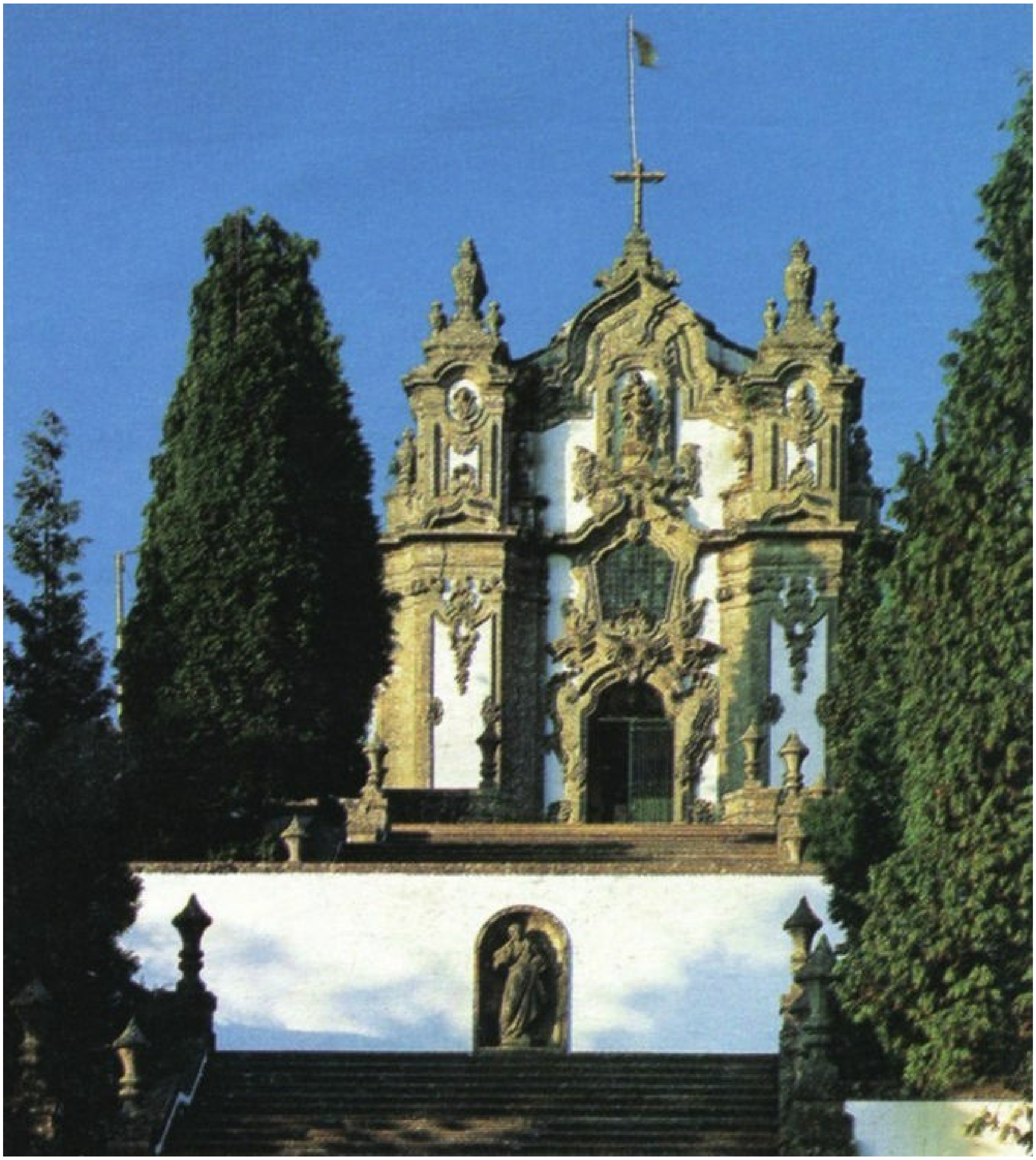
意大利

在意大利，巴洛克过于强大的表现给罗可可的传播造成困难，但我们还是可以在18世纪中叶的一部分雕塑中找到新的趣味，比如菲里浦·瓦列 。他在罗马圣依涅亚斯大教堂中的高浮雕《天神报喜》* 遐迩闻名。一定数量的威尼斯画家之作表现出同样的感受，如弗兰切斯柯·瓜尔迪 （1712～1793年）那斧劈一般的笔触便完全属于罗可可趣味。除此之外，还有吉巴蒂斯塔·提埃波罗 * 那空间中的飞跃奔腾。安东诺·卡纳列 ，亦称卡纳莱托 （1697～1768年）在极尽精微的细部描绘上，远离了他的同胞，把自己的城市威尼斯的面貌尽可能地表现出来。如同在欧洲到处所见，罗可可尤其体现在室内装饰上，如都灵和那不勒斯卡塞塔的宫殿。它甚至还反映在瓷器上面。人们用瓷装饰了整面墙壁，去想象中国的宫室内部。

伊比利亚半岛

在欧洲的最西端，罗可可找到了有利的场所，它的形式就像一股尚且浸透着巴洛克造型的微风拂过。就在伊比利亚半岛上，产生了最高想象力的一些创造。纳希索・托梅　设计的托莱多大教堂“透明”体就属于这种情况。这是一座用玫瑰色和白色大理石筑起的无与伦比的祭坛*　。此外，还有罗维拉　和威尔卡拉　设计的位于瓦朗斯的托斯·阿瓜斯侯爵宫。在葡萄牙，罗可可在布拉加地区通过安德烈・索莱斯　的作品法尔波拉大教堂和被称为卡萨托莱奥的宫殿固定下来。

葡萄牙人把罗可可带到巴西，使它在那里大放光彩。特别是在米纳斯吉拉斯地区，出现了令人心旷神怡的创作。如安东尼奥・弗兰切斯科・里斯伯亚　，亦称欧・阿雷扎丁赫　设计的欧鲁普雷图圣弗朗索瓦大教堂。



葡萄牙布拉加的法尔波拉教堂正立面。

威斯大教堂（1745～1754年）　，

巴伐利亚多米尼克斯·乔墨尔曼



威斯朝圣大教堂位于巴伐利亚以南施泰加登不远处。它是乔墨尔曼兄弟的作品：多米尼克斯（1685～1766年）为建筑家，约翰·巴蒂斯特（1680～1756年）为画家。

由于建在草地之中，大教堂成为朝圣场所，人们来瞻仰基督受鞭挞的木雕像，它就放在主祭坛上方的神龛里。

建筑设计

采取了已于斯坦欧塞尔大教堂经过试验的想法，乔墨尔曼将主殿设计为一个椭圆形，接下去是一个较深的司祭席和半圆形后殿，殿前面是一个半圆形门厅。紧接在小门后的椭圆形使大殿内部得以扩宽，光线充足。光可以从四面八方射入。

围绕中堂，有一排同圆心的双层栏杆，隔出一条侧道，它与椭圆的边墙结合在一起。这条走廊造成一种透视效果，使外墙的边缘自然而然地变得朦胧不清。

在更窄一些的司祭席周围，高高的科林斯式立柱支起一个拱孔。它的四周筑起廊台，下面有通道，以利于朝圣者通行。

传统的拉丁十字架形消失了，整个空间都趋向唯一的大块长方形处，那里便是主教席。

装饰

教堂外部仅只用石灰简单地抹成白色，与装饰丰美的内部形成强烈对照。它的内部令人想到一座城堡的大厅。

墙壁和立柱的下部装饰很少，而上方则布满垂有花饰的线脚、交织的藤蔓、涡纹、繁花，热闹非常。在各种奇特的装饰中有用灰幔塑造的嬉戏的小天使，也有用逼真手法绘制的栩栩如生的人物。

大殿堂非常明亮，栏杆展现出压倒一切的白色。接下去便是与它相对的司祭席的立柱，上面带有天蓝色和玫瑰色的灰幔。这真是一场围绕祭坛的绘画、金色装饰、灰幔的狂欢。在如此盛大、超量、具有无穷想象的场面中，祭坛已经淹没不见了。

评论

使建筑结构消失在装饰后面，这种考虑构成罗可可风格的特点。巴洛克风格与此相反，它是尽管有装饰，但仍然可以清楚地看到建筑。

空气和阳光似乎穿过四壁，使墙面消失，创造出一个非物质的世界。装饰的迷醉将我们的目光从地面引向穹顶。它好似裂开，露出了天空。布道者从主教席上方说出的话语引起令人心驰神往的幻觉。信徒们就在这样的幻觉之中，在上方的一幅热烈之极的油画中心，发现了永恒的幸福王国。



祭坛局部，立柱与布道台。

第四部分

19世纪艺术

◯新古典主义

◯浪漫主义

◯现实主义和印象主义

◯1900年前后的艺术



19世纪紧随着革命与王朝的天翻地覆而来临。各国民族主义都在此时觉醒，并在全欧奋起。科学家发现了改造生活与劳动组织的条件。该世纪首先表现为一个革新和发明的时代。

一些新的交流手段出现了，1825年第一条铁路在英国投入运营。而在该世纪

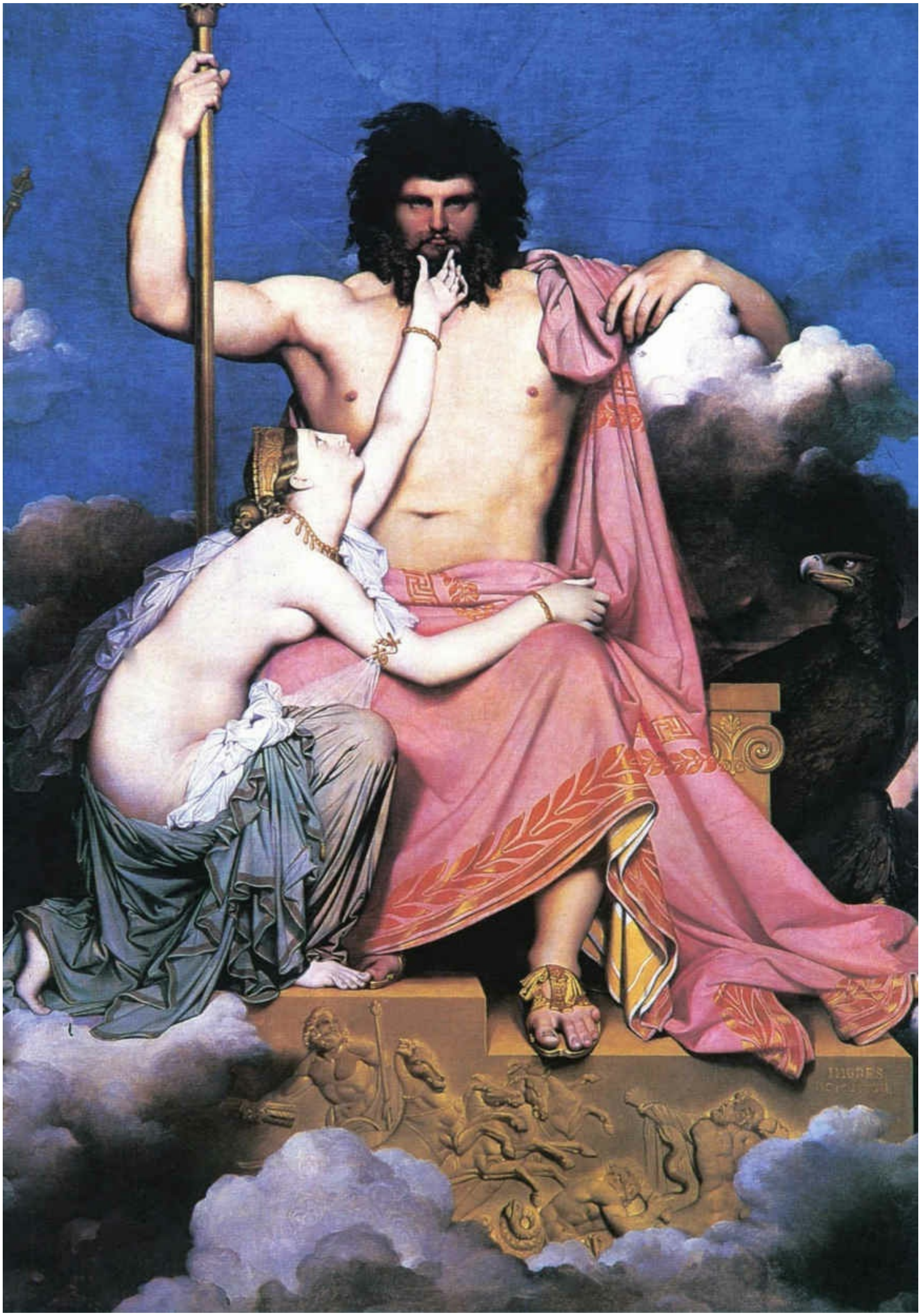
末，铁路已经在欧洲构成了稠密的网络，并且铺设到了其他的大陆上。电报连接了各国，并于1866年建成了第一条横穿大西洋，连接两个大陆的电缆。

这一工业纪元使思想大乱，一些艺术家对这一演变感到格格不入，主张回到中世纪去。另一些则在被进步的旋风卷走的社会中欣喜若狂。艺术便反映了这种总体上的不稳定感。

各种思潮，经常是互相对立的思潮，不断地把艺术生活推向前进。

在旧制度下，绘画主要是为宗教、历史和君主的所作所为服务的一种手段。画家也因此作为一位优秀的工匠，其任务是完成一件作品，其技巧的完善要与预先确定的准则并行不悖。18世纪末，在绘画中出现了对个人感情的表现。它再也不能停留在理性的美化上，而是作为一种激情，一种迫切无比的需要。在直觉与理性、感受与教条之间的这种对立，成为在整个19世纪中持续的一场大辩论的对象。每个艺术家都在创造着自己的笔法，自己特殊的词汇。对立的气质引出具有巨大差异的作品。浪漫主义艺术家发现艺术具有灵魂。

在过去的时代中，每位艺术家都可以联系于一个画派，而画派本身又相应于一个时期、一座城市或一个国家。于是，佛罗伦萨画派便随着乔托而在14世纪开宗，而随着米开朗琪罗于16世纪消亡。但是，当人们在19世纪讲到画派时，它的意义既包括一位画家的弟子们，如大卫画派，也包括一些团体和思潮。这种缺乏统一性的现象突出了该世纪与以往世纪的区别。在19世纪末，对于古希腊开创的千年传统的拒绝同时也标志着欧洲一个文明时期的结束。而这也就是现代艺术的开始。



让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（1780～1867年），《朱霹特与提斯》（1811年）。埃克斯格拉奈博物馆。

第十二章

新古典主义

18世纪，百科全书派奋笔声讨罗可可，揭露、抨击其肉欲，同时宣传希腊柏拉图关于对美的观察与思考要永久和道德联系在一起的思想。该派中的一员孟德斯鸠在该世纪初研究了古罗马的政治体系，建议以它作为楷模。对古代的心仪，对研究古代产生的日益增长的兴趣，同艺术史的发展一道，变成一种名副其实的崇拜，它给艺术家们的思考提供了养分。

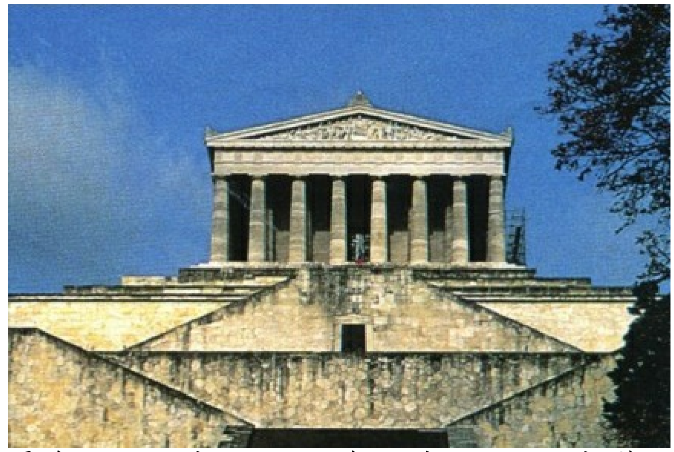
对于希腊文明的重新发现推动人们返璞归真，这便导致新古典主义的产生。该运动寻求以绝对美的理论作为基础的美学理想。艺术家追求的首先是明确、平衡和形的简洁。罗马共和国成为完美国家的象征，在这个国度，艺术之花可以通过表达人类最高尚的感情而盛开。

这一运动同时出现在不同国度中：意大利、英国和法国，并且通过拿破仑的征战而移往欧洲其他部分。美国亦接受了作为革命世界纯洁象征的这种风格。新古典主义逐阶段地向艺术世界吹去清新气息，并赋予大革命时期和19世纪初期的人们以新的、具有普遍意义的文化气氛。

新思潮

18世纪下半叶，一种对于古代的狂热席卷欧洲。从1709年起，在意大利发掘了

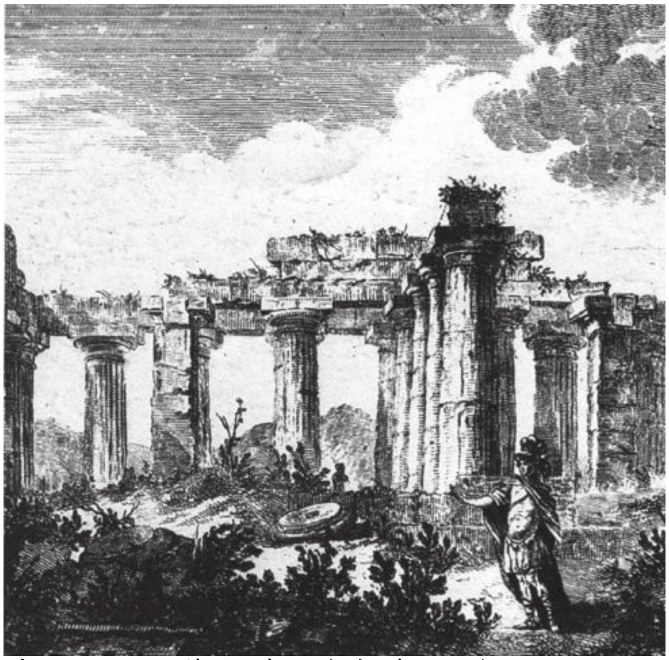
被公元79年维苏威火山埋葬的赫尔库拉诺姆废墟。1748年，在庞贝开始了类似的研究。这一发掘使大量的建筑、日常生活用品、雕刻、绘画、镶嵌画重见天日，为发动研究古代学术做出了巨大贡献。与此同时，希腊建筑也从18世纪中叶起，成为深入研究的对象。德国的约翰·温克尔曼 以科学的方式审视了古代艺术收藏，提出现代考古学的基础理论。他在1755年撰写的第一部著作《对于模仿希腊雕刻、绘画作品所做的思考》中，发表了自己的研究成果。随着宏伟的《古代艺术史》（1764年）的出版，他成为新古典主义美学的思想家。他为古代高贵、严谨的艺术所作的辩解、赞颂结合着对于理想美的求索。这种美本是由希腊人提出来，由正确的比例、简洁朴实、统一和谐构成的。意大利人的著作也非常丰富，版画家乔凡尼·巴蒂斯塔·皮拉奈兹 对揭示罗马与希腊建筑贡献颇大，他用铜版画再现了罗马风貌，仅为波尔斯托姆神庙* 所作的就达18幅之多。



雷奥·凡·克伦茨， 奥丁神殿。位于拉蒂斯堡附近（1830～1847年）。

随着考古函授学院的创立，罗马的确成为了迷恋神往的对象。人们从欧洲的四面八方前来取经，歌德便这样于1786年来到永恒之城，并在回国之后，使整个德国从他对古代的发现中受益。

促进新美学的发展并非作家和考古学家才做的事，在罗马开办了一些画室，其中包括安东·拉斐尔·门格斯 （1728～1779年）的画室。这位艺术家成为了所有途经罗马的年轻画家的老师。他的教学以追求理想美为核心，不仅效仿拉斐尔和柯雷乔，而且研究古代雕像。



乔凡尼·巴蒂斯塔·皮拉奈兹（1720～1778年），《一座波塞冬神庙废墟》。巴黎美术学院。



让·巴蒂斯特·格勒兹（1725～1805年），《父亲的诅咒》（约1765年）。巴黎卢浮宫。

巴洛克与罗可可那复杂而富有运动感的形式适合于贵族的趣味。在18世纪中叶，随着又一个新的阶级：资产阶级的上升，要求提出以更精确的思想为基础的一整套完整理论。让·雅克·卢梭 于1750年在他的《关于科学与艺术的谈话》中指出科学与文学的进步是如何产生腐化风俗作用的新思想以及艺术在分担这一责任上能够达到何等地步。格勒兹 以卢梭的想法在画中表现思想意识主题，时常达到催人泪下的程度，如《父亲的诅咒》* 。将道德和理性作为一切创造的基础，这一愿望从法国大百科全书派找到了源泉。这种无神论的、国际主义的思想宣传容忍，在与反改革思想的斗争中发挥着作用。

所有的新政治人物都爱把自己视为希腊与罗马的现代体现。雅克·路易·大卫 为“伟大祭司”罗伯斯庇尔领导的上帝的节日设计了服装道具。波拿巴以古代英雄的模样在画中出现。新古典主义的理想变成了帝国的理想，而皇帝建立一个拉丁—莱茵大帝国的渴望又反过来加强了新古典主义精神的传播。



雅克·路易·大卫（1748～1825年），《拿破仑一世加冕式》（1805～1807年），巴黎卢浮宫。

宏伟与庄严

新古典主义风格主要以回归希腊—罗马形式为特点。对于艺术家来说，并非以死板地效仿古代或照搬意大利文艺复兴成就为基础，而是发展一些新的，不过很快又变成了僵硬教条的原则：明确的构思，通过有条不紊、对称、准确的比例达到结构简洁。

建筑

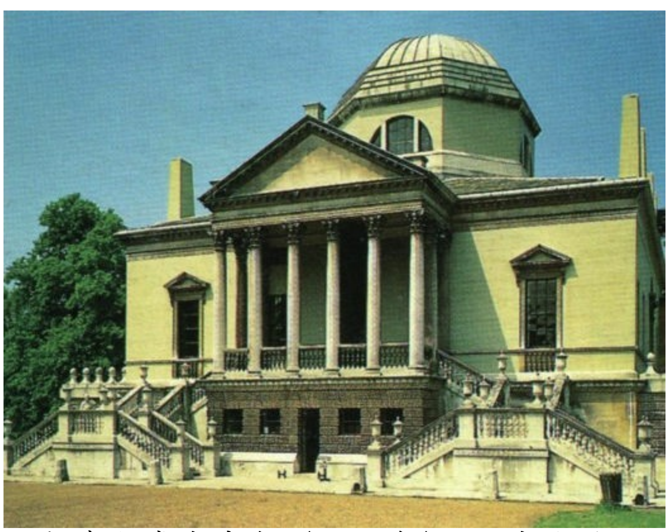
建筑很好地吸收了这些新思想。它从新的考古发现中观摩到了古代秩序，并将其作为自己的基础。比例并非永远恪守一种模式。它在罗马建筑的严谨宏伟和希腊艺术的优雅精妙之间摇摆不定。全立柱取代了半壁柱，以使具有反复节奏的柱廊达到统一。它往往以巨大的立面作为出发点，例如彼昂奇　在那不勒斯建造的圣弗朗索

瓦·德波尔教堂、布隆尼亚尔 在巴黎设计的交易所、申克尔 在柏林设计的老博物馆* 。建筑师们去掉了墙上繁多的装饰，并经常系统地推进庄严的艺术风格。



卡尔·弗里德里希·申克尔， 柏林老博物馆（1824～1828年）。

新古典主义在法国和英国找到了自己的场所，法国建筑家雅克·吉尔曼·苏夫洛（1713～1780年）比起雅克·昂吉·卡伯利埃尔 （1698～1782年）来，与巴洛克更加不共戴天，成为回归古代的领袖人物。1757年，他开始设计伟大作品，这便是重建巴黎圣热纳维埃沃大教堂，在法国大革命时，它就变成了今日的先贤祠。在一个希腊十字架的基础上，它把罗马万神庙与罗马圣彼得大教堂加以融合。



伦敦奇斯威克府邸（1725年）， 由波灵顿伯爵理查德·博伊尔建造。

在这个时期，大批公共建筑拔地而起。维克多·路易（1731～1810年）建造了波尔多大剧院。老马利·约瑟夫·拜尔 设计了巴黎奥迪翁剧院。在帝国的宏伟设计中，现存的尚有卡洛塞尔凯旋门（1806年）和由让·夏尔格兰 开始着手，30年后方才建成的星形广场凯旋门。彼埃尔·亚历山大·维农建造了伟大军队纪念堂，即今天的抹大拉教堂，它是对一座罗马神庙不折不扣的模仿。

在英国，公众的趣味仍是17世纪依尼柯·琼 斯 确立的帕拉第奥风格。建筑家理

查德·博伊尔 * （1694～1753年）把帕拉第奥的设计图带回了英国。罗贝尔·亚当（1728～1792年）经过在罗马的一段逗留之后，与三位兄弟一道，成为所有英国建筑的装饰顾问。他引入了庞贝风格。新古典主义以“殖民”风格的名称从英国传到美洲。于是，各府邸的正面都饰有列柱廊（在弗农山的华盛顿府邸，1787年）。新生共和国每一州的大厦都采用了新古典主义的设计，在波士顿、里士满、华盛顿都是如此，其中最重要者为1863年落成的华盛顿政府大厦。

在德国，新古典主义的作品使柏林城变得丰美壮观，这些建筑的例子有卡尔·格塔尔·朗汉斯 设计的邦得堡城门（1788～1789年），它从雅典卫城山门的设计图中得到启示。卡尔·弗里德里希·申克尔 也在柏林建造了多利亚式神庙一类的《新卫队大厦》。在慕尼黑，雷奥·凡·克伦泽 以雕刻陈列馆（1816～1830年）、老美术馆（1826～1836年）和大柱廊（1848年后）来重塑城市面貌。在1830～1842年间，他还在雷根斯堡附近，仿照一座古代神庙，建起了瓦哈拉神庙。在北部诸国，新古典主义的成就巨大，特别是在赫尔辛基，以及建造了冬宫美术馆的圣彼得堡。

> 如果毫无效果，那就没有了任何寻求的缘由。但在这里效果是肯定无疑的，堕落也是真实无误的。随着科学和艺术的精益求精，我们的灵魂遭受了腐蚀。我们能说这是我们这个年纪的特殊不幸吗？不能，先生。由我们徒劳无益的好奇引起的苦痛与这个世界同样久远。
>
> 让·雅克·卢梭
>
> 《关于科学与艺术的谈话》

雕塑

新古典美学是以形的纯洁和对庄严的考虑为准则的。在雕塑中亦是如此，它从古代的雕像和浮雕中汲取灵感，但加强了沉静的感觉，这乃是为了达到纯洁而导致的。不过，某些女像例外，她们传达出一种轻盈欢快的宁静。



这种回归古代的倾向体现在让·巴蒂斯特·彼加尔 （1714～1785年）的一部分作品之中。特别是他在胸像上的洗练手法与罗可可的烦琐大相径庭。让·安东尼·乌东（1741～1828年）善于把古代艺术特点与现实主义密切结合起来。在他做的数目惊人的雕像中，特别应该提到摆在法国喜剧院的《伏尔泰坐像》。威尼斯伟大雕刻家安东尼奥·卡诺瓦 （1757～1822年）使雄伟的宫殿布满了优雅的雕像，他那冷漠的雕塑在表现女性时变得富有人性，比如《维纳斯出浴》（1812年，佛罗伦萨皮蒂宫）。丹麦雕塑家贝特尔·托瓦尔森 * 的工作遵循着同样的精神，他获得了极其辉煌的成就，并接受来自全欧洲的订货。

绘画

远离18世纪浮华琐碎的贵族社会生活，处于上升阶段的资产阶级注重的是具体实际，在它看来，艺术应该表现“真实”，而

只有素描能达到严格准确地表现现实。画人物都用高贵、简练、客观、准确的素描，不管是在解剖方面，还是衣褶处理方面，都是如此。

贝特尔·托瓦尔森（1770～1844年），《持苹果的维纳斯》（1813～1816年），托瓦尔森博物馆。



雅克·路易·大卫，　《马拉之死》，1793年，布鲁塞尔王家美术馆。

在绘画中，对于古典主义理想的这种追求主要以形为核心，雅克·路易·大卫　画的巨大历史场面《荷拉斯兄弟的宣誓》、《萨宾女人》、《马拉之死》*　通过讴歌古代英雄而达到整体上的宏伟气魄。他笔下的人物不是表现某个具体的人，而是创造出典型性格，要求通过去掉一切装饰方面和娇柔甜美的表现来达到理想。艺术拥有了极具象征意义的规模，变得有用，并作为教育方式：艺术成为雄辩。


让·安东尼·格罗（1771～1835年），《加法城的黑疫病人》（1804年）。巴黎卢浮宫。

由于避免画出被认为太重表现的作品来，新古典主义画家们的颜色总是阴暗的。在总的暗调子上出现一些统一的色块，颜色只限于明显的象征性功能，或者限于包裹形状的作用。它丧失了巴洛克绘画特有的造型表达的独立性。于是，威克尔曼提出了这样的纲领：“美就像在纯净的源头吸取的清澈无比的水，它越是没有味道就越是有益。”



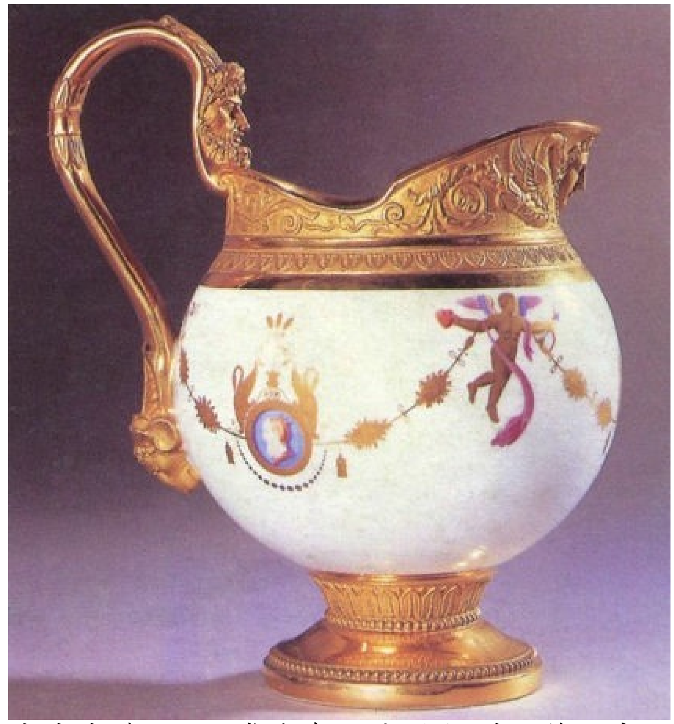
让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（1780～1867年）。《土耳其浴》（1663年）。巴黎奥尔赛美术馆。

画家大卫　　（1748～1825年）是该派名副其实的领袖，他追求严肃的、精神的、以考古复原为基础建立起来的艺术。雕塑般的人物，姿态高尚雄壮，传达着英雄主义的豪情。他颜色用得很少，把古代的宏伟特点融入历史画中：《网球场宫的宣誓》（1790年）、《马拉之死》（1793年）。此外，他在肖像画中施展了非凡的纯熟技巧：《塞利基亚先生、夫人像》（1795年）、《庇护二世教皇》（1805年）、《种菜的女人》、《蕾卡米埃夫人像》（1800年）。尽管大卫拥有巨大的权威，但他的同代人仍然保持着一定的个性。彼埃尔·纳尔西斯·盖兰　　（1774～1833年）向弗朗索瓦·热拉尔　　男爵（1770～1837年）苍白无力的笔调发起了挑战。路易·吉罗德　　（1767～1824年）的一幅新古典主义画作，取材却已经是浪漫主义了。让·安东尼·格罗男爵——《加法城的黑疫病人》*　　、《拿破仑在埃罗》的作者——同样在处理题材和使用颜色上宣告了自己的浪漫主义。彼埃尔·保罗·普吕洞　　（1758～1823年）最擅长在令人感到抚慰的明暗关系中表现白皙柔美的肌肤。让·奥古斯特·多米尼克·安格尔 * 不满足于模仿希腊、罗马风格，他通过对

着模特儿写生探索比例关系的和谐。他的油画失去了大卫钟爱的干涩的轮廓线，笔下的人体重新获得了坚实感和色彩感，并把优雅结合于对阴影部分的巧妙处理。

新古典主义艺术通过在国家美术学院的教学而持续了很长的时间。

在美院的教授中，让·雷昂·热罗姆对学生的影响巨大。美术学院极受限制的环境导致了僵硬的教条，在整个19世纪中，它一直延续不断。1888年时，为了给这一艺术下个定义，人们谈到“消防队风格”，表示它从水泵城得到借鉴，其含义是“传播灾难”，对戴头盔的武士的表现又令人幽默地想到消防队的救火队员。



塞夫勒瓷器。 带金色图案的奶罐。第一帝国时期。

装饰艺术



让·雷昂·热罗姆（1824～1904年），《年青的希腊人斗鸡》（1846）。巴黎奥尔赛美术馆。

新古典主义风格也被采纳在装饰* 和家具制作方面。它诞生于人们所说的路易十六风格之中。罗可可的不规则的涡形边饰让位给了更为严肃的装饰。直线、直角、圆、椭圆统治着一切。在这种时尚之后接踵而至的是督政府风格（1789～1799年）。它把旧帝国末年的一种被称为“庞贝人”的古董趣味与来自英伦的硬直、修长的亚当风格结合起来。然后，便是拿破仑风格（1799～

1815年），它将路易十六风格的华丽优雅一变而为气魄宏大的构思、硬直的张条、严格的对称和永远不变的重复样式。

荷拉斯兄弟的宣誓（1784～1785年）

雅克·路易·大卫（1784～1825年），巴黎卢浮宫



大卫1784年从罗马归来，立即着手创作《荷拉斯兄弟的宣誓》，并为绘制它工作了整整11个月。

《荷拉斯兄弟的宣誓》马上便成为一种新的风格：新古典主义的宣言。

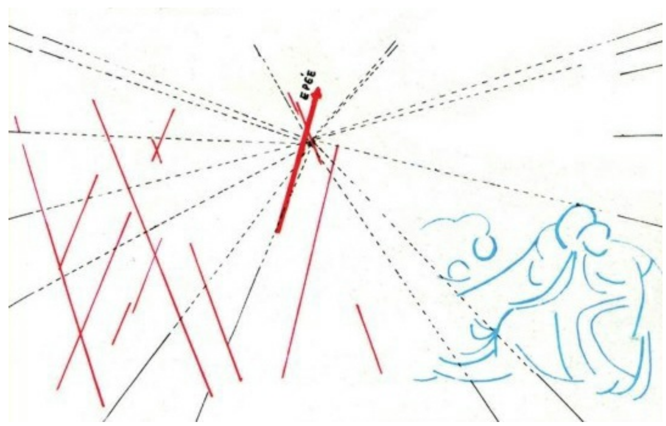
主题

大卫选择了一个伟大的罗马历史题材，这是蒂特—利沃 的故事集中讲到的。

画面反映荷拉斯兄弟的故事，他们被选拔出来代表罗马与阿尔伯城的冠军古利亚斯三兄弟决一胜负。两个家庭之间的婚姻关系使一种特殊的情势出现。

大卫在画中希望表现老父要求三个儿子立下誓言的时刻，这一誓言是把荣誉和祖国置于人一切情感之上。





构图

该画尺寸很大（高3.3米，宽4.25），它的比例经过严格的计划，以使构图简洁。该画以水平线和垂直线的网保证了整个场面强有力的结构。反向曲线让腿的方向以及矛的方向都遵循网络对角线的严格安排。

发生事件的厅室颇似一个舞台场景，这一关闭的无深度的空间有意地去掉了背景上的装饰物，让它呈正面对着观众。三座多利亚式的拱门隔开了三组主要人物：儿子们、父亲、女人们。整个画面让人想到古代的门楣浮雕。后来浪漫主义画家就指责他的画是上了颜色的雕刻。建筑物的各条水平透视线的消失点正好与父亲晃动着荣誉之剑的手相交。

大卫做了一幅轮廓清晰准确的素描，表现出由于比例平衡而达到的和谐。颜色沉静，与罗可可绘画闪耀的色彩截然不同。画中色彩以古画绘画的方式受到形的驾

驭，首先是要为阅览全画提供便利。不过，大卫在男子的衣服上放了一些鲜红色，而妇女的服装色彩则更柔和。这样，颜色便发挥了一种象征作用，加强了主要人物与次要人物、阳刚与阴柔的对比。

表达

大卫通过选材、构图、色彩，试图将辉煌世纪哲学家们宣称过的美学、精神价值发扬光大。背景深处的巨大黑洞暗示着死亡，它是旧制度的形象，在强光照射下的两组人则是表现共和的光明，它们形成强烈的明暗对比。这幅画的出现是对在4年之后的1789年垮台的王朝制度的猛烈一击，在绘画史上起到了灯塔作用。

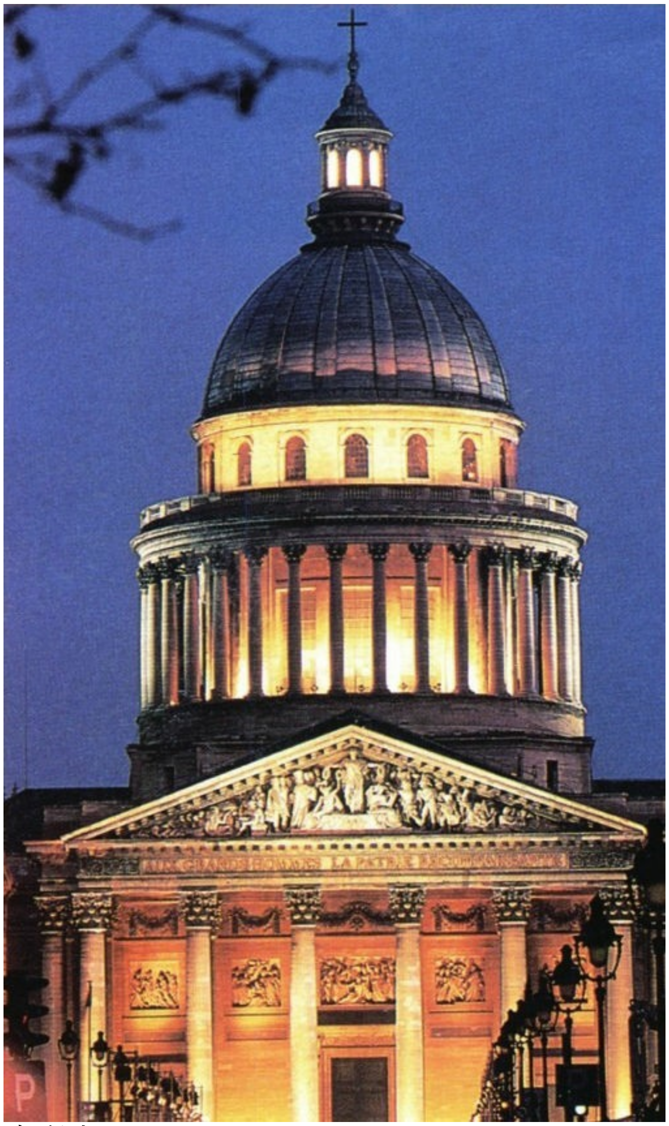
先贤祠（巴黎）

雅克·热尔曼·苏夫洛

路易十五患了重病。他许下了重愿：如果康复，将重建巴黎圣热纳维埃沃修道院。蓬巴杜夫人之兄，国王的建筑总监马里尼侯爵将设计任务交给了雅克·热尔曼·苏夫洛（1713～1780年）。

建造工作于1758年开始，但经费短缺使工程进展缓慢。苏夫洛在死前花了两年时间建成了穹鼓。而整个穹顶工程则是由他的一个学生隆德莱 完成的。他对各个支点进行了加固，并于1789年使建筑竣工。

1791年，制宪会议决定教堂从此接受法兰西自由时代伟人的骨灰，并赋予它“先贤祠”之名。


先贤祠

描述

建筑平面呈希腊十字架形，巴黎主保圣人热纳维埃沃之墓应该位于耳堂交叉甬道处的高穹之下。该穹由从下而下套去的三个石穹组成。苏夫洛在穹顶和穹鼓的设计中大胆地使用了悬伸。该时代许多设计家都预言说整幢建筑将会坍塌。

正面由一个门厅组成，带有科林斯式柱廊，在立柱撑起的三角楣上，大卫・当热于1831年刻上了下面这句话：“祖国向伟大人们颁发自由女神送给她的桂冠。”

制宪会议将角上的钟楼去掉了两层，后部的圆室也被去掉了一些，把苏夫洛安排在墙上的42扇窗户全部堵上。从此，建筑物大量地失去了光亮，光秃秃的墙壁显得十分严酷。

风格

新古典主义运用直线和光秃的石墙面来追求简洁朴实，直线的统治仅只被穹顶的圆破掉一点。罗可可的曲线、轻快都让位给广阔与沉重的感觉。

整座建筑紧凑浓缩，苏夫洛抛弃了巴洛克传统的饰有壁柱、神龛的墙面，从而使自由的立柱和大门重新获得生气。他利用它们，造成立面的生动，并组成建筑内部的严密结构。

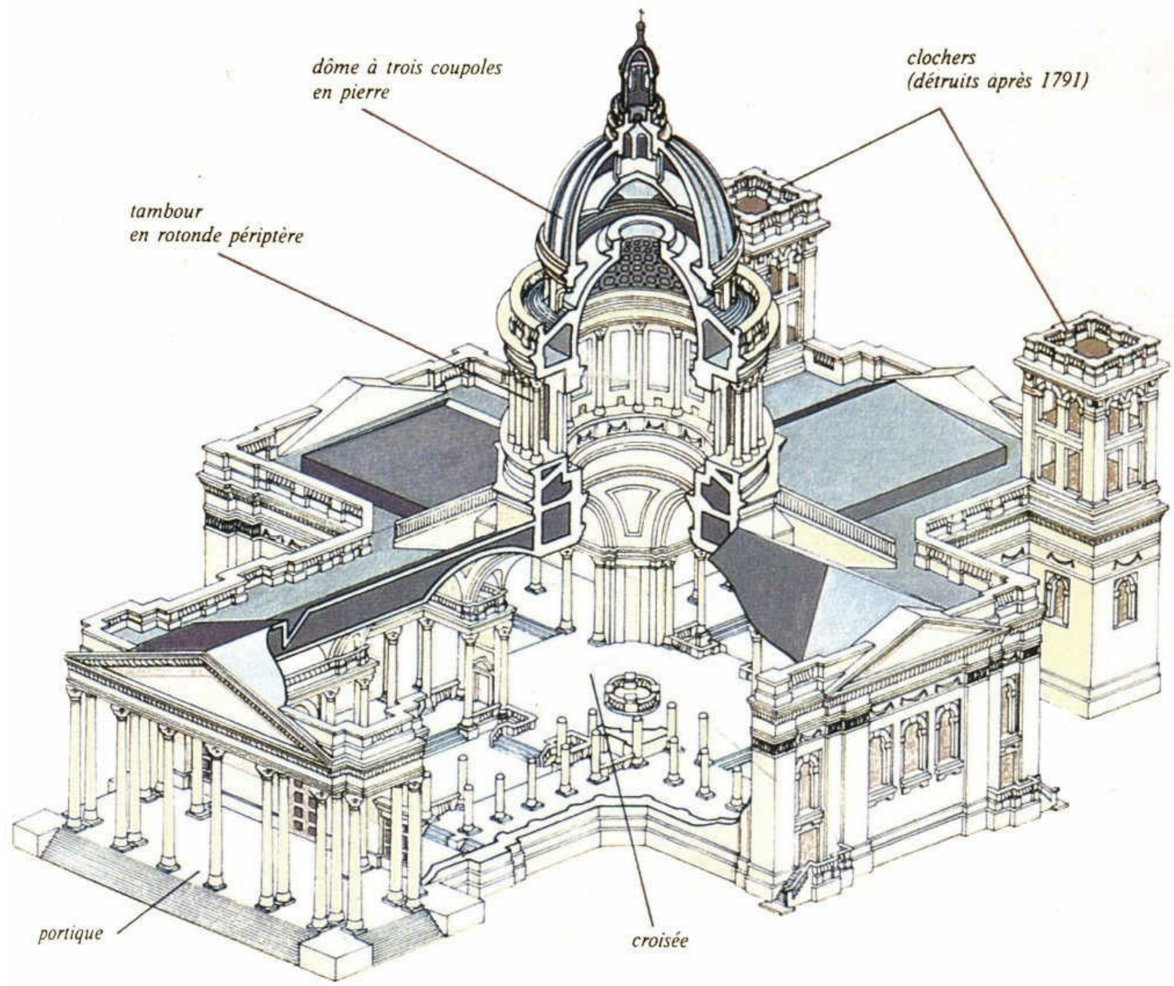
为了使正厅与侧道分开，苏夫洛立起一排柱子，上面撑起一块檐壁、一个上楣和一排栏杆。他还用一个为大厅设计的扁平的穹窿和一些藻井平顶取代了耶稣摇篮状的屋顶。


先贤祠内景

苏夫洛模仿了哥特结构的某些因素，以缓和古典主义的秩序感，为此，在工程师隆德莱的帮助下，发明了一种石头加钢筋的技术。这一天才的做法节省了材料，减轻了支撑重量，并开创了更为开放的空间。

评论

苏夫洛成为新古典主义最伟大的鼓动者，并且通过壁面的某种冷漠感和他对宏伟效果的喜爱，已经宣告了拿破仑艺术风格的出现。先贤祠曾被其他几座建筑引为典范，比如说华盛顿的政府大厦。


dôme à trois coupoles
en pierre
clochers
(détruits après 1791)
tambour
en rotonde périptère
portique
croisée

先贤祠图解



欧·德拉克罗瓦（1798～1863年），《希阿岛的屠杀》（1824年）。

巴黎，卢浮宫

第十三章

浪漫主义

“浪漫主义”一词最初出现于文学之中，在德国，“浪漫”这一形容词是与古典文学一词的含义相对立的。

在艺术上，浪漫主义抛弃了希腊罗马典范，表现为对新古典主义专制的逆反。浪漫主义标志着与往昔一切想法的彻底决裂。它宣告了人和个性的先于一切的地位。它以强烈的感觉、激情和想象回答了冷酷的理性王国。

“人权”这一新精神同样触及了文化领域，维克多·雨果认定，“自由的原则前来更新艺术，就像它已更新了社会一样”。在一切文化运动中，欣赏趣味和思想都在普遍转变之中：文学、戏剧和音乐，最后轮到造型艺术，艺术家们给予自己的想象以自由驰骋的舞台。面向生活和艺术的这一根本变化决定了新的被命名为“浪漫主义”的激流。

在18世纪中，浪漫主义运动逐渐出现，从法国大革命开始，它便通过崇拜英雄而变得鲜明起来。从1824年起，德拉克洛瓦的《希阿岛的屠杀》使它自成一派。在一段狂热之后，浪漫主义于1850年左右进入衰微。

对于个体主义的这种歌颂风靡欧洲。德国、英国、法国起了主要作用。它导致了艺术家的孤单和过极态度，而后者则又导致了被诅咒的艺术家的神话。

激情岁月

从社会意义上讲，在18世纪末的政治动乱中涌现出来的人，他期望艺术形式从文艺复兴和古典主义的继承之中解放出来。浪漫主义产生的过程十分缓慢，因为它本是与新古典主义密切联系在一起的。事实上，从1750年起，彼拉奈斯便发表了《牢笼》，展现了一些想象出来的场面。一些反面的主题，包括有害的和死亡的，发挥了主要作用。它远远超越了表面，使图像向着未被人知之处，向着焦虑、孤独开放。它造成的奇特已到达疯狂的边缘。浪漫题材亦引起了对废墟及其神秘感的兴趣，人们可以在卡斯帕尔·达维德·弗里德里希 * 的画中经常看到它的体现。



维克多·雨果（1802～1885年），涡石灯塔（1866年），水墨与水彩。巴黎维克多·雨果博物馆。



卡斯帕尔。达维德·弗里德里希（1774～1840年），《森林中的修道院》（1809年）。

在法国，画家们十分喜欢从《罗兰之歌》之中选材，在德国则取自《尼贝龙根之歌》。对于中世纪的这一描绘使人想要重新复活和修缮该时代的名胜。这些工程以科隆大教堂完工而重新启动，它被认为是德意志主义的发源地。勒诺阿　创建了法国名胜博物馆，以拯救在革命派的摧毁行动中幸存的中世纪雕刻。

德国的先驱者

在德国，浪漫主义以回归老日耳曼作为基础，对法国古典主义和世纪初主导画派的逆反发起了德国民族主义的十字军。其中费希特　《对德意志民族的演讲》成为宣言。1828年纪念阿尔布雷希特·丢勒的庆祝活动表明了视这位画家为德国头号大师的倾向。歌德在《向德意志建筑授旗》一文中，把丢



约翰·康斯太勃（1776～1837年），《干草车》（1821年）。

勒与哥特艺术联系在一起。包括彼得·柯尔内里乌斯 和约翰·弗里德里希·奥韦尔贝克 在内的画家们聚集在罗马圣依吉多罗修道院，将他们的毕生奉献给神和艺术。该团体一直以“拿撒勒派”闻名四方，他们相当于英国伯恩·琼斯 * 那样的拉斐尔前派画家。拉斐尔前派建于1848年，旨在试图重获“拉斐尔以前”的中世纪画家精神。

法国的反映

在法国，1824年是浪漫主义之年，该年的沙龙在安格尔 《路易十三祈福》一画对面振响着德拉克洛瓦 的《希阿岛的屠杀》。画家以求真的愿望，从现实中取材，可谓独出心裁。在两年以前，德拉克洛瓦已经以《但丁之舟》令舆论哗然。也是在1824年的这届沙龙上，公众发现了康斯太勃 的《干草车》 * 。借里柯 在这之前赴伦敦的一次旅行中已目睹了此画。英国绘画使法国画家，特别是德拉克洛瓦受益匪浅。人与大自然的关系得到彻底改变。继以风景为点缀的古典主义之后，随之而来的是带有激情的风景，其中是否有人物出现已不再是必不可少的，就像在保罗·于埃 的画中，风景经常成为一种“灵魂状态”。在原野和森林之中，蕴含着不安的情绪。从暴风雨的氛围之中，人们可以感到内在的焦虑。于是乎，形成两个对立的阵营。大卫一派与名为“莎士比亚派”或“浪漫派”的画家交锋。这一较量的高潮最终造就了1830年2月法国大剧院得以创建的环境，当时，首次上演了维克多·雨果激情澎湃的作品《爱尔那尼》。

精神上的一致拉近了画家与作家的关系，在绘画、音乐、诗歌与哲学之间建立起密切的和谐，它使浪漫主义发展成为对无意识世界的表达。

通过肯定个性而拉开距离的做法改变了艺术家在社会中的地位，并重新提出了艺术家物质生活保证的问题。画家为订货作画的情况越来越少了，因为他们更愿意

自己选择所画的题材。

歌颂自我

浪漫的艺术作品应该是自主的、唯一的。与这种思想相对立的新古典主义美学原则认为艺术作品之所以存在的原因是为宣扬理论纲领。因此，浪漫主义要使创造能独立于以先决条件为基础的伟大理论，便宣称自己有“为艺术而艺术”的权利。这种要求最先出现于德国，在施林 、奇雷和莱森 的文章中。

他们认为，艺术应该从所有思想的领域中解脱出来，作为创造，其定义应是一种以游于艺的愿望进行的纯造型追求，它是同我们的感受进行对话的。自由和偶然哺育着灵感。当维克多·雨果 画画时，他从纸上的一滴墨水点或咖啡点出发去寻求变化。冲动的抒情取代了理性的劳作。于是，与个人笔触联系在一起的色彩效果便占据了统治地位，因而也损失了精细准确的画面。速写保持着新鲜感和自发性，水彩或色粉笔往往被用来迅速固定最初的印象。



爱德华·伯恩琼斯（1833～1898年），《天上的楼梯》（1876年）。伦敦塔特画廊。



欧仁·德拉克洛瓦（1798～1863年），《自由指引人民》（1830年）。

此画作于1830年革命的翌日，几乎成为政治宣言。

画家就在自由女神的右边，以起义者的形象出现，持枪而立，在他左边的是一位年轻工人，头戴学生的贝雷帽。德拉克洛瓦善于使事件具有史诗规模，把古代神话的人体与现代服装纳入其中。极其强烈的效果已超过了对主题的歌颂，主宰着造型创造的各个方面。



威廉·特纳（1775～1851年），《海上的暴风雪》（1842年）。伦敦塔特画廊。

欧仁·德拉克洛瓦　最初的作品为《但丁和维吉尔游地狱》、《希阿岛的屠杀》。它们自由地嘲弄挖苦，成为浪漫主义的宣言。德拉克洛瓦也因此作为了该运动的首领，不过，他本人一直都拒绝这一称号。1825年，他在英国结识了风景画家约翰·康斯太勃　和理查德·波宁顿　（1802～1828年）。德拉克洛瓦一生都在从浪漫主义文学

中汲取着灵感，并从中取材。例如，他的《萨达纳巴尔之死》便取材于拜伦。1830年，他画了《自由女神指引人民》* 这一服务于崇高史实的叙事场面，在该作中，他将自己关于色彩和运动感的思想提炼、概括。1832年到北非旅行时，他画了许多速写和水彩，回国后，依据它们创作了大量油画：《阿尔及尔女人》（1834年）、《犹太婚礼》（1839年）等。德拉克洛瓦对构图的问题提出了新的见解，画面每个局部的工作都应该首先消失，以利于整体效果。浪漫主义画家指责古典画家在画上并列排出相互独立的笔触，他们要将主要作用赋予画面整体。画面应该由于严谨的整体结构而更具表现力。为了达到这一目标，画家在处理画上各个局部时变化了手法，某些“色块”非常简略，稍稍摆上几笔，而其他部分则因更深入的工作而变得强劲动人。

想象力这一浪漫主义艺术偏爱的领域是以对绘画的非凡感觉作为基础的。它能感觉到虚的、静的、无限的世界。卡斯帕尔·达维德·弗里德里希 为自己的作品取名《公墓入口》、《注视着云朵的旅行者》、《希望在冰中倾覆》。浪漫主义的风景画在英国由威廉·特纳 ，在法国由保罗·乌埃 发扬光大。这两位画家表现出对于自然的抒情看法，并把令人不安的力量，如暴风雨，搬上画面。

小传

欧仁·德拉克洛瓦

1789年生于夏朗东·圣莫里斯，1863年逝于巴黎。其母是一位著名的高级木器工艺师厄本之女，逝于1814年，因此，德拉克洛瓦度过了一段极其困苦的生活，对他的浪漫气质有巨大影响。在盖兰画室中，他结识了借里柯。在创作了《但丁和维吉尔游地狱》和《希阿岛的屠杀》之后，德拉克洛瓦被认为是浪漫主义画派的首领。于是他开始了在社交界的活动，出入巴黎各沙龙，结识了司汤达、梅里美、雨果、维尼、奈瓦尔，并与乔治·桑、肖邦结下了深厚友谊。

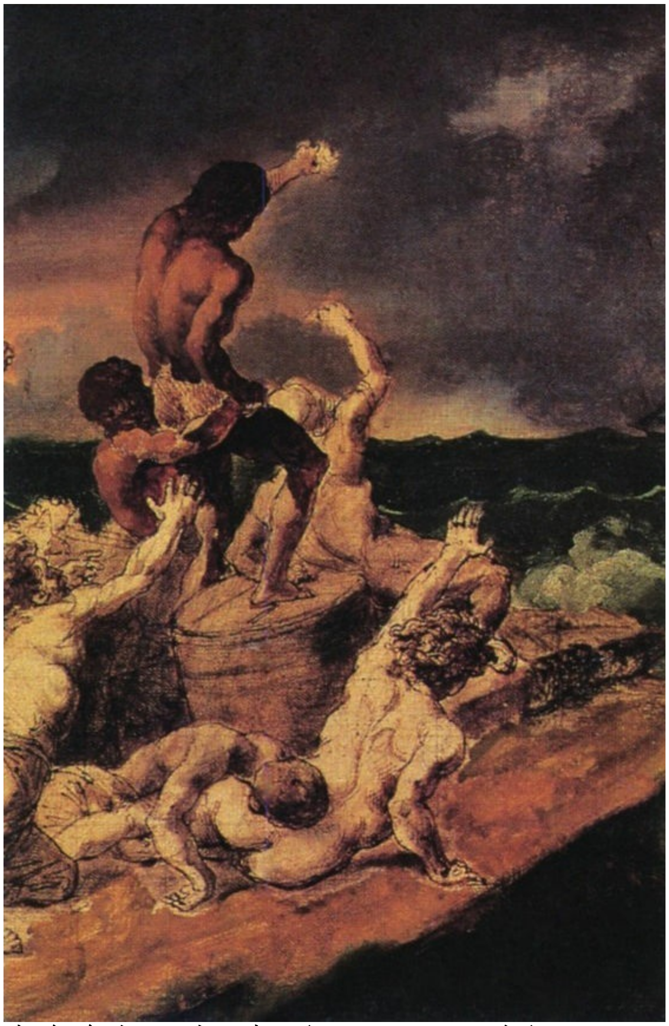
1832年，他乘船前往摩洛哥和阿尔及利亚，在本子上画满了速写和水彩。他的油画颜色变得大胆泼辣，具有极为现代的色彩感。他撰写的一本日记从青年时期开始，直至1847年，阐述了他对艺术所作的思考。1863年8月，他因病而离开人世。



约翰·海恩利奇·富斯里（1741～1825年），《噩梦》（1781年）。法兰克福哥德博物馆。

死亡、孤独、痛苦的主题似乎是幻想者的食粮。激情的迷乱使我们离开陈旧的理念而沉入幻梦，失去了对良知的控制。瑞士画家约翰·海恩利奇·富斯里 * 表现出对怪异题材的酷爱，他在英国度过了一生的大部分时间。在那里，他为莎士比亚 、但丁 以及尼贝龙根 日耳曼史诗做了许多插图。在法国，泰奥多尔·借里柯 ，浪漫主义的首位伟大画家在1812年沙龙美展上出示了《龙骑兵军官在冲锋》，吸引了大卫的注意。1819年，他展出了《梅杜萨之筏》* ，取材于现实事件，笔上凝聚着令人震惊的悲怆。他也酷爱画马，作有《埃普松赛马》。他还为了研究非同寻常的神情，画了一系列的男女疯子的肖像（1821～1824年）然而，过早的去世中断了这一由澎湃激情和最为大胆的创新所造就的非凡事业。

颜色制作上的进步使一些新的研究成为可能。物理学家牛顿 从1704年起开始出名。德拉克洛瓦对这一颜色物理学的研究（把光分解为原色和复色）给予了补充。他既对其生理学的效果进行思考（补色的激奋作用），也对其心理学的效果进行思考（反映感情、激情）。颜色不仅用来区别形状，而且成为了艺术的表达方式。



泰奥多尔·借里柯（1791～1824年），《梅杜萨之筏》第二幅预备性习作（1818年）（局部）。巴黎卢浮宫。

在西班牙，那几位风格优美的画家在弗兰西斯科·戈雅·伊吕西安特　那孤立的、几乎无法列入任何一派的伟大个性旁边，不能不销声匿迹，戈雅从1792年起患病，耳聋愈来愈严重，成为一个孤独的悲剧性的人物。斗牛的场面《疯人的院子》（1793年）显示了这种浪漫主义的倾向。《佛罗里达圣安东尼教堂穹顶》的画中那身穿各色衣服，观看死者复活的人群更明确了这一倾向。在创作了版画《战争的灾难》之后，他又画了《五月三日的枪杀》*　。在法国军队的镇压面前，传达出来的这一自由的信息，已经通过对主题的处理、激奋的笔触、服务于激情的色彩，预示了日后的德拉克洛瓦之作。在愈来愈烈的孤独和疾病之中，他以《聋子之屋》一画完成了向深夜的沉沦，这就是他自己的居所，在画上他表现了引起幻觉的噩梦。



弗兰西斯科·戈雅（1746～1828年），《五月三日的枪杀》。马德里普拉托美术馆。



弗里德里希·奥韦尔贝克（1789～1869年），《意大利与德意志》（1828年）。慕尼黑新美术馆。

德国的拿撒勒教徒会聚于罗马的圣伊西多尔老修道院，以弗里德里希·奥韦尔贝克*　　为首领。彼得·冯·柯尔内里乌斯（1783～1867年）参加了这个团体，并参与绘制了罗马祖卡洛宫的壁画《约瑟的故事》。这些画家想要恢复意大利原始绘画风格的纯洁性，不过，他们很快便以画的倾向证明自己属于一种学院主义。从1848年起，英国的“拉斐尔前派”重复了拿撒勒画家的尝试，他们主要从《亚瑟王传奇》和克里特历史中提取一些文字素材，画家们主要创作叙事性绘画。在他们之中，应该记住这两个名字：但丁·卡波利埃尔·罗赛蒂　和爱

德华·伯恩·琼斯 。


泰奥多尔·夏塞里奥（1819～1856年），《以斯帖的梳妆》（1841年）巴黎卢浮宫。

浪漫主义同时也与东方主义绘画浪潮相吻合。在出现了描绘北非的泰奥多尔·夏塞里奥 * 、荷拉斯·威尔奈 （1789～1863年）、欧仁·弗洛芒丹 （1820～1876年）之后，我们又看到了以土耳其和东方为题材的亚历山大·卡波利埃尔·德冈（1803～1860年） 。

建筑

各种建筑形式都被引经据典，并反映出文化内涵，浪漫主义建筑想要做的是借往昔产生幻想。这便成为花费巨资修复名胜的原因。在法国，维奥 莱·勒·杜克 重建了彼埃尔枫城堡，在德国，卡利·弗里德里希·申克尔 修复了科隆大教堂。建筑家模仿一些其他地区、其他时代的建筑作品，这种建筑取名为“历史主义”。它们有查理·巴里爵士 设计的哥特建筑伦敦议会 * ，戈特弗里德·桑柏 设计的新文艺复兴建筑维也纳城堡剧院，保罗·阿巴迪 设计的新拜占庭建筑圣心教堂，等等。有时建筑家会让自己的奇思遐想尽情发挥，如约翰·纳什 设计的布赖顿新印第安皇家园林 * ；或者与各种各样建筑结合在一起，而被称为“折中主义” ，如巴黎夏尔·加尼埃 设计的巴黎歌剧院 * 、彼得·库帕斯 设计的阿姆斯特丹国家博物馆。



查理·巴里爵士（1795～1860年），1836年开始建造的伦敦议会。



约翰·纳什（1752～1835年），布赖顿新印第安皇宫（1815～1821年）。



夏尔·加尼埃（1825～1898年），巴黎歌剧院（1862～1875年）。

萨达纳巴尔之死（1827年）

欧仁·德拉克洛瓦（1798～1863年），巴黎，卢浮宫



1827年沙龙美展上，当安格尔 展出《为荷马加冕》一作时，德拉克洛瓦出示了他的两幅画：《土耳其与希腊目前战争的场面》和《萨达纳巴尔之死》。它们以题材纪念三年前死于梅索朗吉昂的拜伦 。

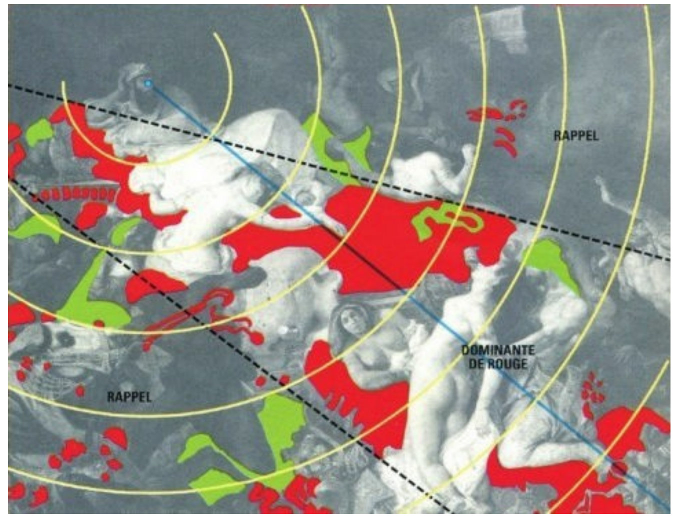
主题

萨达纳巴尔是显赫无比的塞米拉米斯女王子孙中最后一位君主。在被米底人围困了两年的都城巴比伦，他在宫院内堆起柴垛，将自己和财宝、骏马、女人、宦官一起付诸一炬，而拒绝投降。

构图

乍看上去，这幅画好像到处是人体、绸缎、漆器，色彩斑斓。一切都被浸在激烈的肉感气氛之中。就在这种环境里，东方暴君覆灭了。

即兴发挥所特有的自在和偶然性哺育了这幅作品。不过，德拉克洛瓦还是根据几条大方向线来组织画面。首先一条巨大的斜线表达了总的冲击力。它从国王的眼睛出发，沿对角线落到右下角被割喉的妇女处。这一落线加强了死亡、毁灭之感。然后，从各个裸体出来的复杂的曲线向下一圈圈地套在一起。这些人体的分布根据一个同心圆的弧线，像水波一样推向前去，而圆心正是国王的目光。构图呈开放状，向三个边扩展过去，因而更增强了萨达纳巴尔床周围堆积如山、丰满无比的效果。这种处理也把自焚的场面与敌人抢掠王宫之间的关系强烈地联系在一起。

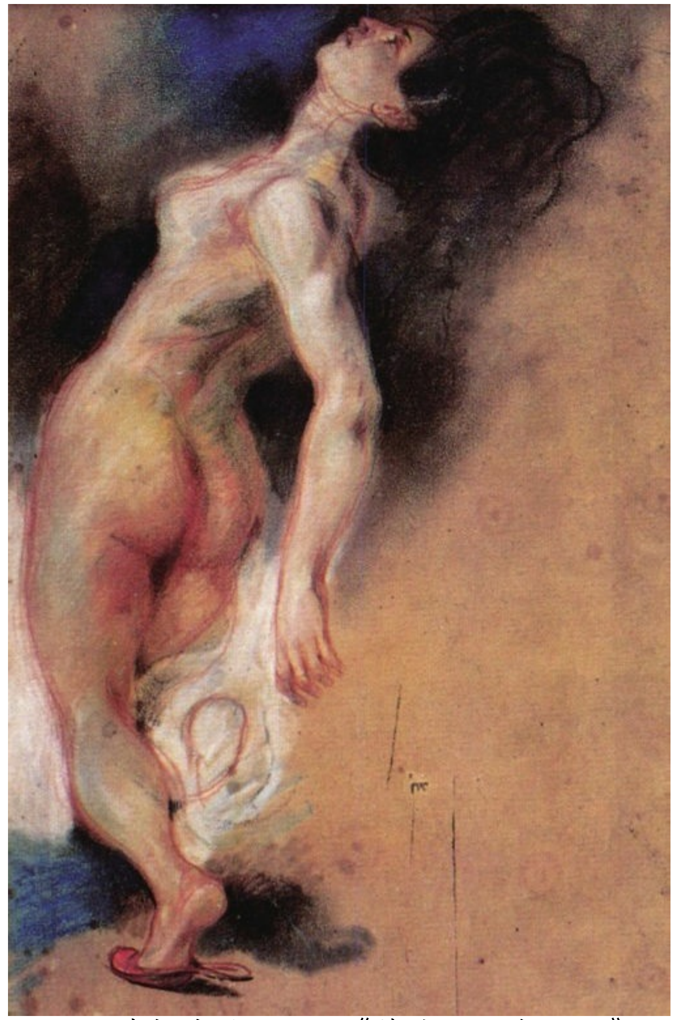


颜色

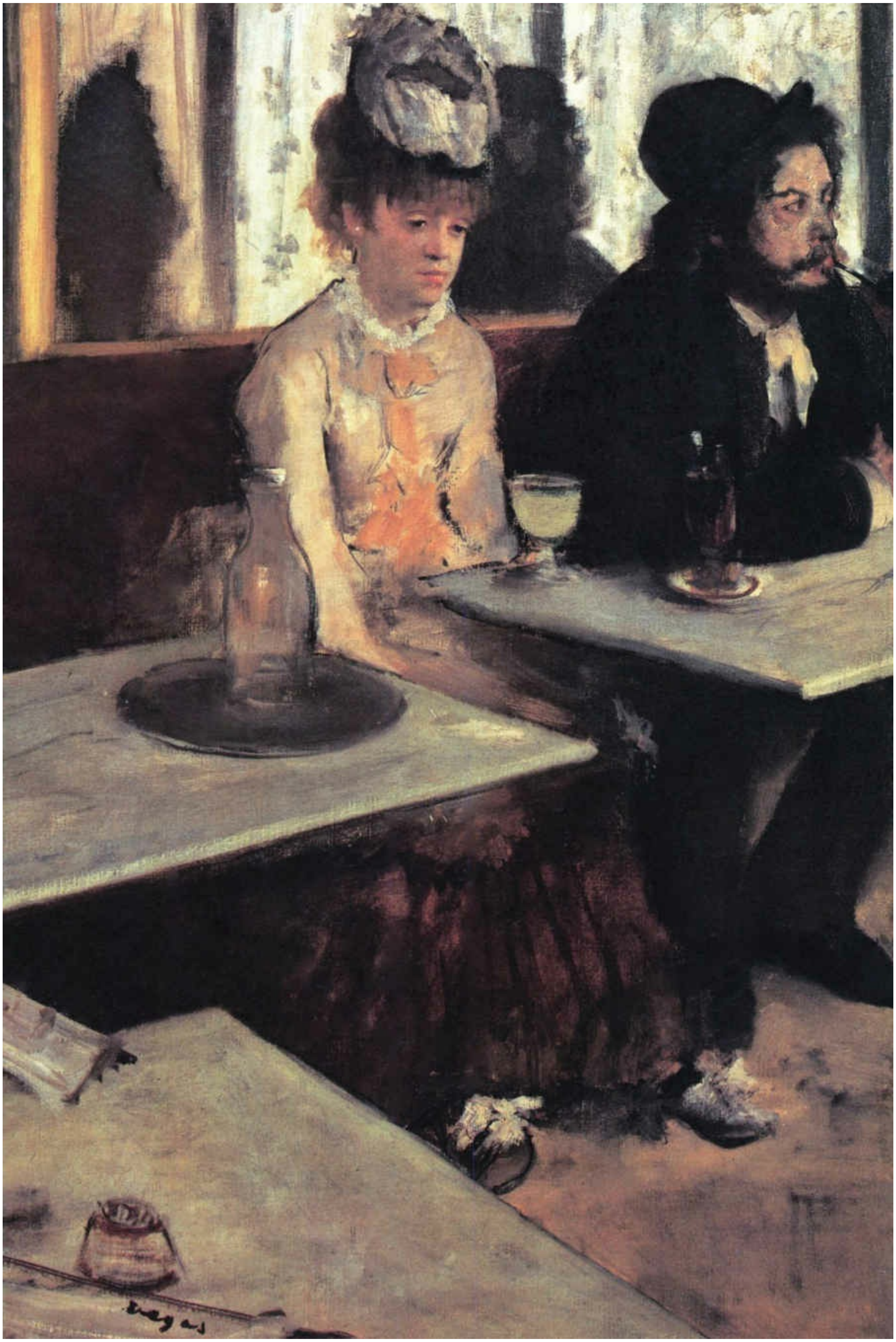
德拉克洛瓦借鉴了委罗内塞和鲁本斯　　，以一个伟大的色彩画家出现在人们面前。他的色彩构成驾驭着线的组合，画家在调色板上准备了画被单、肌肤、各式各样物件的辉煌耀目的颜色。丰富之极的色彩被激昂的用笔摆上画面，成为浪漫主义绘画的特点。除了这些强劲、和谐和巧妙的色彩对比之外，色彩的每一个变化又有着象征意义，反映着血腥自焚的疯狂性。德拉克洛瓦在日记中写道：“色彩就是眼睛的音乐，它们像音符一样组合着……无法达到的感觉。”

表达

风靡一时的东方时尚启发德拉克洛瓦来绘制一幅将暴力推向极端的油画。通过暖色调的氛围和颜色的魅力，画家使这个极端肉感的场面发出振响。德拉克洛瓦发现了新的造型语言，并且成功地把油画的表现力扩展到作为现代绘画前奏的地步。



欧仁·德拉克洛瓦，《萨达纳巴尔之死》中关于妇女的习作，色粉笔。巴黎卢浮宫。



埃德加·德加（1834～1917年），《艾酒》（1876年）。

巴黎，奥尔赛美术馆

第十四章

现实主义和印象主义

美术院从它建立之日起，便通过沙龙美展，将艺术置于一些僵死的原则之下。反对这一专制的一批作家、艺术家、批评家、记者试图使艺术重新接近日常生活。对于他们来说，就是要通过在现实中寻找灵感的主要源泉去求真。他们被命名为现实主义者。

生活成为了艺术作品的素材，波德莱尔就1845年的沙龙写道："善于从现实生活中提取出其史诗方面的那个让我们目睹和理解了自己打着领带、穿着发亮皮鞋时是何等高大和富有诗意的人，他是位画家，而且是位真正的画家。"

照相术和新的科学探索手段令画家们兴奋不已。怀着将忠于现实的幻觉捕捉到手的愿望，现实主义画家们找到了自己的老师。不过，摄影揭示了表象的多样性以及直接捕捉真实的能力，这便促使人们就同一场景置于不同光线和氛围之时形象所产生的变化进行探索。于是，印象派应运而生，它是把现实主义置于视觉感受全部控制之下的结果。

现实主义运动诞生于1850年前后，1860年起出现的印象主义使其继续发展。1863年，这一运动在开创《落选者沙龙》时造成丑闻。在19世纪最后10年中，它产生了一些新的倾向，它们逐渐地使19世纪最后的冲锋黯然失色。

积极的精神



约1855年的波德莱尔。



埃德加·德加（1834～1917年），《谢幕》（约1877年）。巴黎奥尔赛美术馆。

奥古斯特·孔德　从1830年至1842年，发表了《实证哲学课程》，对于现实主义画家的求索影响甚大。“在实证阶段，”他写道，“精神摈弃了对于绝对的认识，并以相对的认识来取代它，这种相对就是在包围我们的现象中起着支配作用的那些关系和法则。”这一影响首先在印象主义画家的探索下得到完善，随后又被点彩派画家继续研究下去。

一项新的发明，摄影，伴随着版画家尼塞福尔·尼普斯　（1765～1833年）的发现，出现于19世纪上半叶。画家雅克·达盖尔　（1787～1851年）迅速地使它臻于完美。

摄影的取景、清晰与模糊、压缩空间，都影响了印象派画家。它向德加*、图

鲁兹·罗特莱克 揭示了舞蹈和赛马的一个动作被分解后的确切样子。使动作固定下来、捕捉住瞬间、把光的表现作为唯一素材的可能性激起了一场如何理解和分析视觉感受的论战。由此从根本上动摇了模仿自然的绘画。

科学和实证论在1850年左右亦影响到作家，他们提出要不断地把文学重新引上直接观察和忠实地表现现实的道路（福楼拜、左拉、莫泊桑、巴尔扎克）。

1848年的二月革命确立了共和派掌权的时代，它标志着重要的、表现现代的现实主义时期开始。它也对这一新艺术运动给予了认可。事实上，院体绘画以其历史、宗教主题，似乎属于保守政权一边。而现实主义正在通过抒写当代的农村风景、农民生活，突出着民主价值。农民成为现实中的关键形象，它的社会地位受到城市工业革命造成的翻天覆地的影响。

在第二帝国时期，商业资产阶级缺乏艺术文化趣味。富裕阶级的大部分人都把作品的悦目和豪华作为唯一的判断标准。这种官方绘画反映到私人住所过多摆设的室内。人们抛弃浪漫主义也使这种学院主义得到好处。在高尚趣味的居斯塔夫·库尔贝 名义下由大卫创立，而由安格尔继续的理论重新获得尊崇。国家美术院在组织沙龙美展时以自己的好恶为准。从1857年起，这一全国美展不再以卢浮宫的四方形沙龙大厅（展览由此得名）作为展览场地，移到为1855年世界博览会而在香榭丽舍大街上建造的工业宫。沙龙每年都推出一些大画家，为他们授勋，并且宣布国家和私人的订货。1855年，库尔贝 * 送交沙龙的《画室》和《奥尔南葬礼》遭到拒绝。8年之后，1863年，应拿破仑三世的要求，在正式沙龙之外，又举办了“落选者沙龙”。正式沙龙的评委会使2000幅油画和1000件雕塑落选，而为学院画家卡巴奈尔的《维纳斯诞生》戴上桂冠。在落选者沙龙上，未来创造印象派的年轻画家，如雷诺阿 、塞尚 、毕沙罗 、吉耶曼 、莫奈 、荣坎 、芳丹·拉图尔 、惠斯勒 以及

其他的一些人都展出了作品，马奈　更是以《草地上的午餐》*　掀起了一场轩然大波。

……通过向人民展示真正的绘画来教授他们历史……我所说的真正的历史是指从超出常人的干涉之中解脱出来的历史，这种干涉从来都是败坏精神感觉和令人沮丧的。我所说的历史是逃脱了一切桎梏的历史。为了描绘真实，画家必须张开眼睛看现在，他应该通过眼睛而不是通过脖颈后面去看。

要能够根据我自己的判断去反映我的时代的风俗、思想、面貌，不仅做一位画家，而且还要做一个人：一句话，搞活的艺术，这就是我的目的。

居斯塔夫·库尔贝

摘自1855年个人画展目录前言。



马奈（1832～1883年），《草地上的午餐》（1863年）。巴黎奥尔赛美术馆。



居斯塔夫·库尔贝（1819～1877年），《筛麦的姑娘》（1855年）。南特美术馆。

丑闻与现代性

“现实主义”一词出现于1836年，批评家居斯塔夫·普朗什 的一篇文章以“现实主义者”作为热衷于理想美而聚集在安格尔身边的那些人的对立面。

该词更确切地讲是指从1848年到1860年左右的一个艺术运动，它既反对浪漫主义，也反对迟到的新古典主义学院派。它在时间和空间中的定位是不确切的，因为尽管源自法国，现实主义却从荷兰、西班牙、英国汲取了营养，并且传遍欧洲。

现实主义绘画



让·弗朗索瓦·米莱（1814～1875年），《捆干草者》，巴黎卢浮宫。

在新古典主义画家巨大的构图中，现实主义的萌芽已经破土而出，在更简单的画种——肖像画中，它表现得越发明显。不过，艺术表达的客观性只是现实主义的一个组成部分。这种风格也要求在制作特点上的变化，绘画技巧从新古典主义特有的精细、沉稳变得更有激情、更迅猛，经常接近于草图。还有一个更为根本性的变化，那就是主题的选择。在古典的画种等级中，高贵的历史画占据首位。现实主义画家与此针锋相对，表现现实生活场景。学院派画家视这些题材为“卑鄙下流，亵渎宗教的漫画”。


奥诺雷·杜米埃（1808～1879年），《塔朗斯诺南路》（1834年），石版。德累斯顿博物馆。

现实主义画家描绘现代生活，特别是社会现实。居斯塔夫·库尔贝 把风俗场面提升到历史画的高度。让·弗朗索瓦·米莱 * 从农民生活的世界中吸取灵感。《晚钟》，这一耕作的神圣象征被复制了数百万份。奥诺雷·杜米埃 * 展示了对卑贱者的爱，画出了贫穷、痛苦的人生。他运用石版漫画讽刺自己的时代的乖戾。这种新手法本是1798年奥地利人塞尼费尔德 发明的，具有极大的优越性，画家可以用油笔直接在石板上做素描，就如同在纸上作画一样便利。杜米埃把它作为一种武器，使用在自己参与编辑的讽刺报刊《漫画》和《喧闹》上。1835年，由于通过了禁止进行政治讽刺的法令，杜米埃便转为进行社会讽刺。他把资产阶级的恶习和律师、银行家的贪得无厌作为攻击对象。

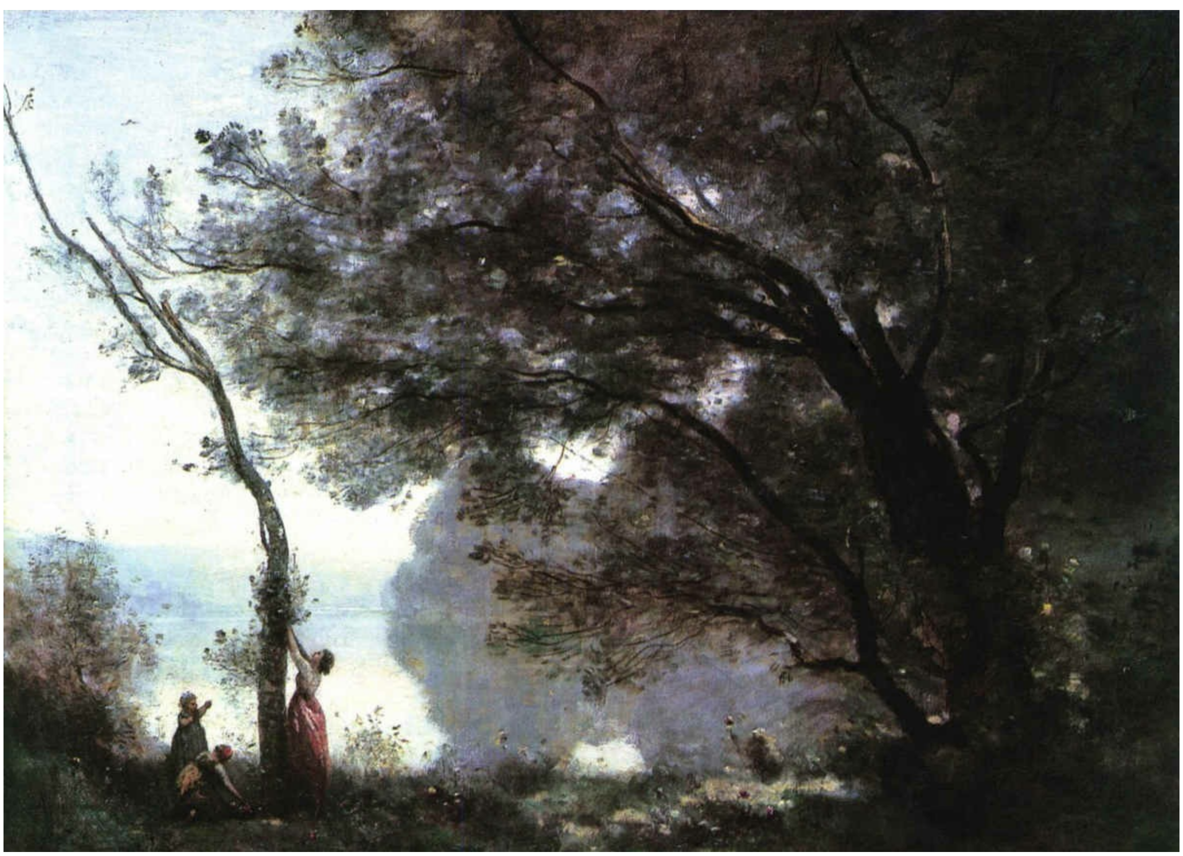


威廉·莱勃尔（1844～1900年）， 《教堂里的三个女人》（1881年）。汉堡美术馆。

在法国之外的地方，由于举办了世界美展和在外国展出法国画家（库尔贝、马奈）的作品，现实主义声名赫赫。库尔贝曾两度赴德国，1858年到了法兰克福，1869年到了慕尼黑。他使那些对表现宗教感到厌烦的德国青年艺术家“皈依”了现实主义。在这种影响之下，从法国到俄罗斯，一场以“忠实地观察自然”为核心的绘画运动广泛传播开来。

德国人对真实的始终如一的迷恋在阿道尔夫·门采尔 （1815～1905年）的作品中得到体现。除了关于腓特烈大帝一生的数百幅插图之外，他还描绘了工人劳动的艰苦与伟大。在1855年世界博览会上他发现了库尔贝，这时他已经在寻求更新自己的灵感。他最后的作品强调了对于光的兴趣，并因此宣告了印象主义的诞生。

威廉·莱勃尔 被称为是德国现实主义画派的首领。他的许多作品都极为精到。1869年，他在慕尼黑遇到库尔贝，并于1870年赴巴黎。他遐迩闻名的作品（《教堂里的三个女人》）* 表现出对于局部塑造的巨大关切，令人忆及荷尔拜因。



让·巴蒂斯特·卡米尔·柯罗（1796～1875年），《孟特芳丹的回忆》（1864年）。巴黎奥尔赛美术馆。

风景画

现实主义画家也重新审视了被置于次要地位的一个画种：风景画。到这时为止，它主要用于美化某些历史场面，经常显出虚假、做作的特点。在浪漫主义画家的推动之下，风景画开始反映出一种心灵状态，然后，现实主义画家便画出客观的风景来。一些人仍然忠于画室绘画，使用阴暗的颜色和浓稠的用笔，其他一些人则喜欢专心致志地直接观察写生。巴比松画派 造就了这种画法的鼎盛，该名来自枫丹白露森林边缘的小村镇。它宣告了印象主义 的来临，直接写生，草图简明扼要，这种画法通过技术的自由使现实主义事业突飞猛进。画的主题再不用牧歌式的故事场面和周围的景致去瓜分，风景已经成为画的全部主题。厚厚的色块，强烈的对比，使人感受到活生生的风景。巴比松的画家们还努力反映出依照季节、时刻和地域而变化着的光的强度。

在让·巴蒂斯特·卡米尔·柯罗 * 的画上，光具有特别重要的意义。他的风景习作表现出诗一般的氛围，从中散发出一种柔和的蒸汽，传播着银色的光芒。柯罗使用明亮的颜色，这使他在巴比松画派中令人瞩目。他还有一双敏锐的眼睛，善于分析出极微妙的光的变化。这些都已是印象主义的前驱。

现实主义雕塑

现实主义体现在于勒·达鲁 （1838～1902年）的雕塑上，他独自一人便已概括出了以人为对象的雕塑的一切向往。他歌颂劳动者及其理想（《共和国的胜利》纪念碑，巴黎民族广场）。高雅的让·巴蒂斯特·凯尔波 （1827～1875年）保持着与浪漫主义的联系。他善于通过拿破仑三世、大仲马、夏尔·加尼埃的胸像使该时

代的社会活生生地展现在观众眼前。1869年，他完成了巴黎歌剧院正面的雕塑《舞》。现实主义雕塑最伟大的代表奥古斯特·罗丹 遭到同代人的不解。他关注的是捕捉从内部使外形爆炸的最短暂瞬间的生命。所以，他不像前人那样做出光滑的作品来，而是让表面带着窟窿或凸起，它们留住了光。这种巧妙的处理创造出生命的幻觉，手法近似于印象主义画家们的研究。罗丹一直是位革新者，他要使主题越过现实主义，通往一种普遍的象征含义：《思想者》、《行走的人》……他展示了宏伟博大的意志（《地狱之门》），并且有时趋向于抽象（《巴尔扎克像》）* 。他的弟子埃米尔·安东尼·布代尔 （1861～1929年）的作品具有表现主义风格，同时又从不忘记希腊雕刻。阿利斯蒂德·马约尔（1861～1944年） 则最善于歌颂女裸体的朴实美。



奥古斯特·罗丹（1840～1917年）， 《巴尔扎克》，1898年制作的石膏像。巴黎奥尔赛美术馆。

印象主义绘画

出生于1830～1841年间，来自四面八方的一批年轻画家于1860年前后相识在巴黎。在瑞士画院的有卡米尔·毕沙罗 （1830～1903年）、保罗·塞尚 （1839～1906年）、阿尔芒·吉耶曼 （1841～1927年）；在格莱尔画室的有：克洛德·莫奈 、彼埃尔·奥古斯 特·雷诺阿 * 、弗雷德里克·巴齐耶 （1841～1870年）、尔弗雷德·西斯莱 （1839～1899年）。这些小组需要进行激烈无比的讨论来确定一些构思。这也正是当初巴黎咖啡馆在艺术生活中的作用。在这个非正式的社团

中，爱德华·马奈　　（1832～1883年）引导着聚会，让各种倾向尽情地碰撞。起初，他们抗议官方的教育，对于依靠在画室工作的现实主义持保留态度。他们表现出对18世纪明亮绘画的巨大兴趣，并发现了日本版画。它使他们抛弃了造型技术、明暗关系和过于精细的局部。这些最早的印象派画家确定了一种越来越流动，具有空气感的绘画，而这本是英国的康斯太勃 和特纳 ，荷兰的容金德 以及描绘海洋、海边天空和北部海滩的法国画家布丹 所要求的。

关于印象派画家第二届展览的评论

勒伯莱蒂埃路实在不幸：歌剧院刚刚着了大火，现在又出了一场灾难。在迪朗·卢瓦尔画廊刚刚举行了一个人们称作绘画的展览会。（……）五、六个神经错乱者野心勃勃到了疯狂的程度，约定要在这里展出作品。（……）这些自称的艺术家为自己加上“不调和者，印象主义者”的头衔。他们抓过画布、颜色和刷子，随意洒上个色调，便签上名。（……）请试试让德加先生明白道理，告诉他在艺术中总要有某些优点，它们的名字是素描、色彩、用笔、构思，他会当面耻笑您。（……）那么，您可以再试试告诉雷诺阿先生，女人体不是被分解了的，带着绿色、紫色点子的一团肉，因为那表明尸体已经处于完全腐烂的状态！

阿尔拜·沃尔夫

《费加罗报》，1876年4月3日

在巴黎嘉布遣修女路35号纳塔尔照相馆展厅，这些年轻画家于1874年的4月和5月举行了展览。评论家路易·勒卢瓦嘲弄地发明了“印象派”一语，它是由莫奈一幅作品的题目《印象，日出》* 而引发的。

印象派画家喜爱对景写生，新发明的装在锡管中的油画颜料使他们得以在露天



彼埃尔·奥古斯特·雷诺阿（1841～1919年）， 《秋千》（1876年）。巴黎奥尔赛美术馆。

直接作画。他们确信风景是依时刻、季节、气候不同而变化的。这种短暂、瞬间的诱惑把他们引向逐渐消逝和不可触知。画的真正主题变成了光和它无穷无尽的变化，然后逐步地缩小为水面、河面对光的反映。印象派画家把物理学家谢夫勒尔 、马克斯韦尔 以及扬 在光、色、视光学法则方面的发现付诸实践，改变了他们调颜色的方式。他们不再是在调色板上调，而是把尽可能纯的颜色一笔笔地摆放在画面上，因此，人们把这称为光学混合。

在1886年举行了最后一届集体展览之后，印象派终于解体，只有莫奈继续进行印象派的探索。在他生命结束之时，他的《睡莲》以毫无成法的方式和众多变化出现在巨幅画布上。奥古斯特·雷诺阿作为莫奈的密友，更喜爱肖像和带人物的场景：《大饼磨坊的游艺会》（1876年，巴黎，奥尔赛美术馆）。经过一个安格尔式的阶段（1881～1888年），他又回到了色彩上，并采用更为游行自在的笔触。这时他几乎只画女裸体，以一种油腻、肉感的形式去进行艺术处理。

埃德加·德加 （1834～1917年）不大喜爱除了赛马场之外的露天作画。他画歌剧院，咖啡馆的场面，画音乐咖啡座。他具有敏锐的生活感受力，并且研究瞬间动态。亨利·德·图卢兹·罗特莱克 （1864～1901年）在版画中重新给予线条以优先考虑，表现出一种侵入肺腑的敏锐观察。他也是19世纪上半叶广告艺术的一位革新者。

瑟拉与分色主义绘画

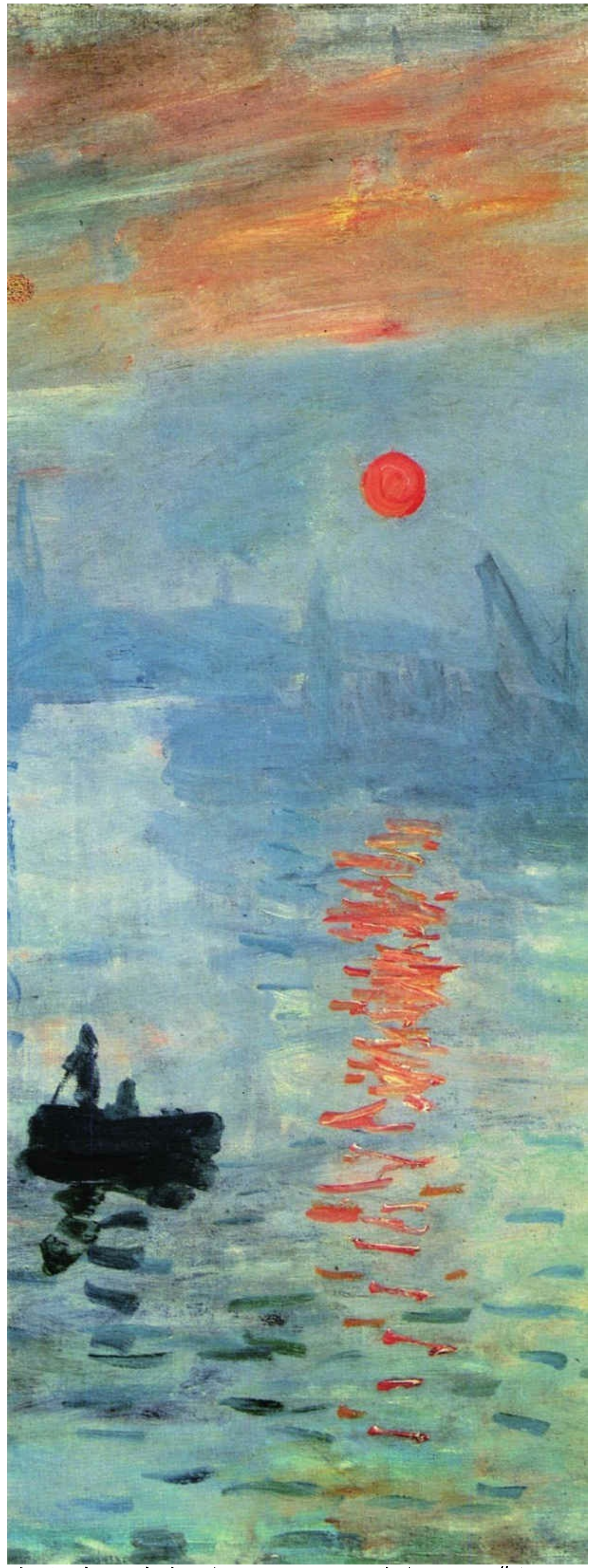


乔治·瑟拉（1859～1891年），《大碗岛星期天的下午》，（1884～1886年），芝加哥美术学院。

新印象主义，或叫分色主义　，乍看起来似乎是印象主义的继续，但自发的新鲜感被一种严格的科学手法所替代，并且一直发展到了点彩主义　。画家们系统地推进了对颜色光学混合作用的分析。瑟拉 *　，点彩派画家的首领，经常拜访物理学家们，赞同学者夏尔·亨利　关于方向、颜色和感觉相互之间关系的思想。西涅克　则亲自实施这些原则，但随后避开了这种冷漠地计算出来的装饰画法。

印象派之外

后印象派聚集了诸多艺术运动的一大群艺术家，其中有三位孤立的画家：凡·高、高



克洛德·莫奈（1840～1926年），《印象，日出》（1872年），局部。巴黎马穆堂

美术馆。



万森·凡·高（1853～1890年），《唐吉老爹》（约1887年）。巴黎罗丹博物馆。

更、塞尚。他们都曾在一个时期内受到印象派艺术语言的影响，此时则成为了主要代表人物。万森·凡·高 * 来自荷兰，1866年到巴黎，发现了印象派。他热情洋溢地皈依了明亮绘画，但从未放弃用往往极为强调的轮廓线去组织形。他很快便远离了印象派，逃到普罗旺斯，以一种作为表现主义前驱的精神在画画。保罗·高更 （1848～1903年）参加了印象派的第五届展览。他得到毕沙罗的指引，又与塞尚结交，最终还是离他们而去，在阿旺桥镇对分隔主义画法产生了兴趣。埃米尔·贝尔纳发明的这种方法主要使用平涂，用粗重的线勾勒形状，就像在日本版画上看到的那样。出自阿旺桥画家小组的塞律西埃将这种奥妙传授给了未来的纳比派画家。高更的绘画经常带有十分神秘的象征，但他定居在塔西提岛时，却成为了赞颂原始居民的肉感和神秘的歌手。塞尚 * 忘掉了年轻时在瓦兹河畔欧威尔跟随毕沙罗时那阴沉的颜色和激昂的用笔，采用印象派笔触，并用小色块分析光线。他画得很慢，很讲究方法，以准确的色调把印象派的光和严格的形体结合起来。“当颜色到达丰富之时，”他教导埃米尔·贝尔纳说，“形已到达了饱和。”他的构成感被20世纪用作了出发点。



保罗·塞尚（1839～1906年），《缢死者之屋》（1872～1873年）。巴黎奥尔赛美术馆。

滴色派画家 使19世纪末的意大利绘画出现革新。他们努力通过色点的构筑使作品保持着速写一般的新鲜感。他们紧紧地抓住印象派运动的重要性，保证了它在意大利环境中的传播。

画室（1855年）居斯塔夫·库尔贝（1819～1877年），

巴黎，奥尔赛美术馆



1855年巴黎举行世界博览会时，美术部长尼沃克尔克伯爵要库尔贝画一幅大画，画上要去掉其艺术最有争论的方面。库尔贝被该要求所激怒，拿出了《画室》一作。评委会拒绝了这幅画以及他其他的一些作品。于是，库尔贝决定在官方展览会场对面暂时租用一幢楼房，布置“现实主义绘画馆”，举行自己的展览。并且他还出版了一本目录，上面写有“现实主义的宣言”。

主题

库尔贝把5.98米长、3.59米高的这幅巨作叫作《画室：决定着我7年艺术生活的故事》。关于这幅画，库尔贝写道：“我处于画的中心，正在画画。右边是股东们，也就是朋友们、艺术世界的工作者、爱好者，左边是平庸生活的世界，普通人、苦难、贫穷、财富、受剥削者、剥削者、体验死亡者……”

表现—意义

库尔贝通过这幅画表现出他在帝国制度面前的独立性，该制度曾确定了一个主题，向他订购一幅画。他表达出平民阶级和被压迫的农民阶级日益壮大的力量。画

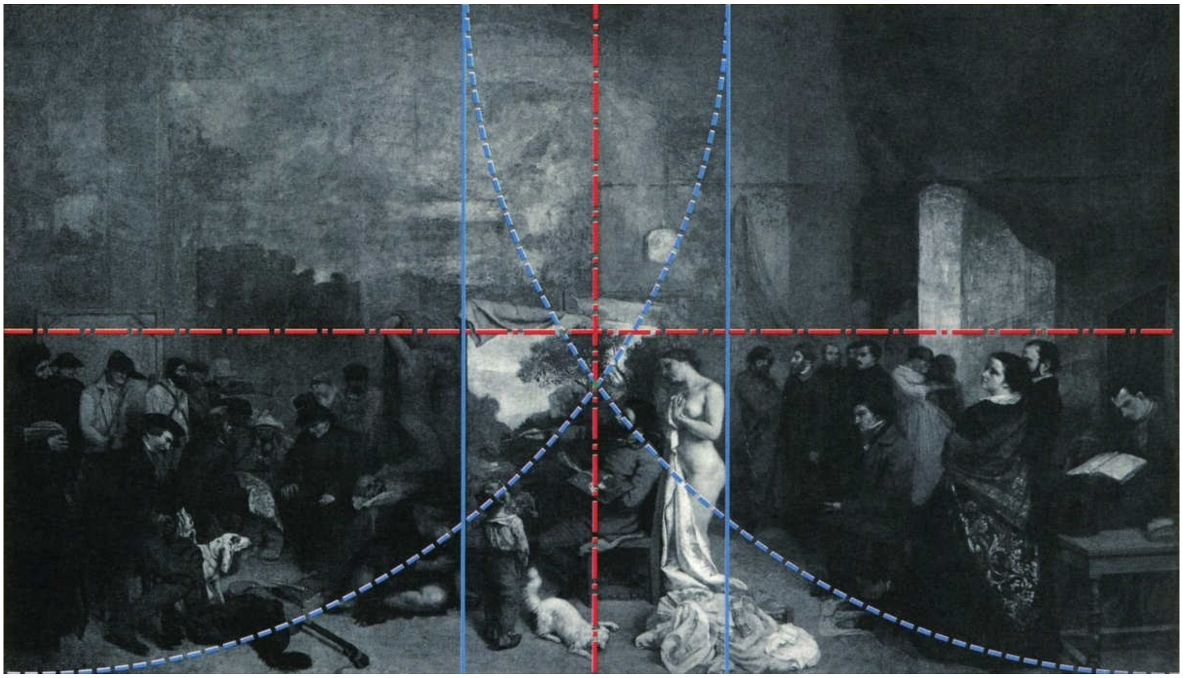
家抛弃了理想化，嘲笑着点拨艺术灵感的缪斯女神。在这幅画中，他让一个正在把睡袍丢到地上去的女裸体模特儿代替了缪斯。库尔贝赋予画中的所有人物以及被画的物品以象征性，同时又心甘情愿地把各个象征都带回到极为写实的描绘之中。

于是，这件作品便成为对学院教条的巨大攻击。通过把自己孤立地置于画面中心，库尔贝强调了个体主义，并且表明了艺术家在社会中具有何等的先于一切的地位。

构图

库尔贝组织起来的构图好像是在教堂檐壁上雕刻的末日审判场面。他是一位彻底的无神论者，带着嘲笑地坐在了上帝的中心位置上，以便奖善惩恶。

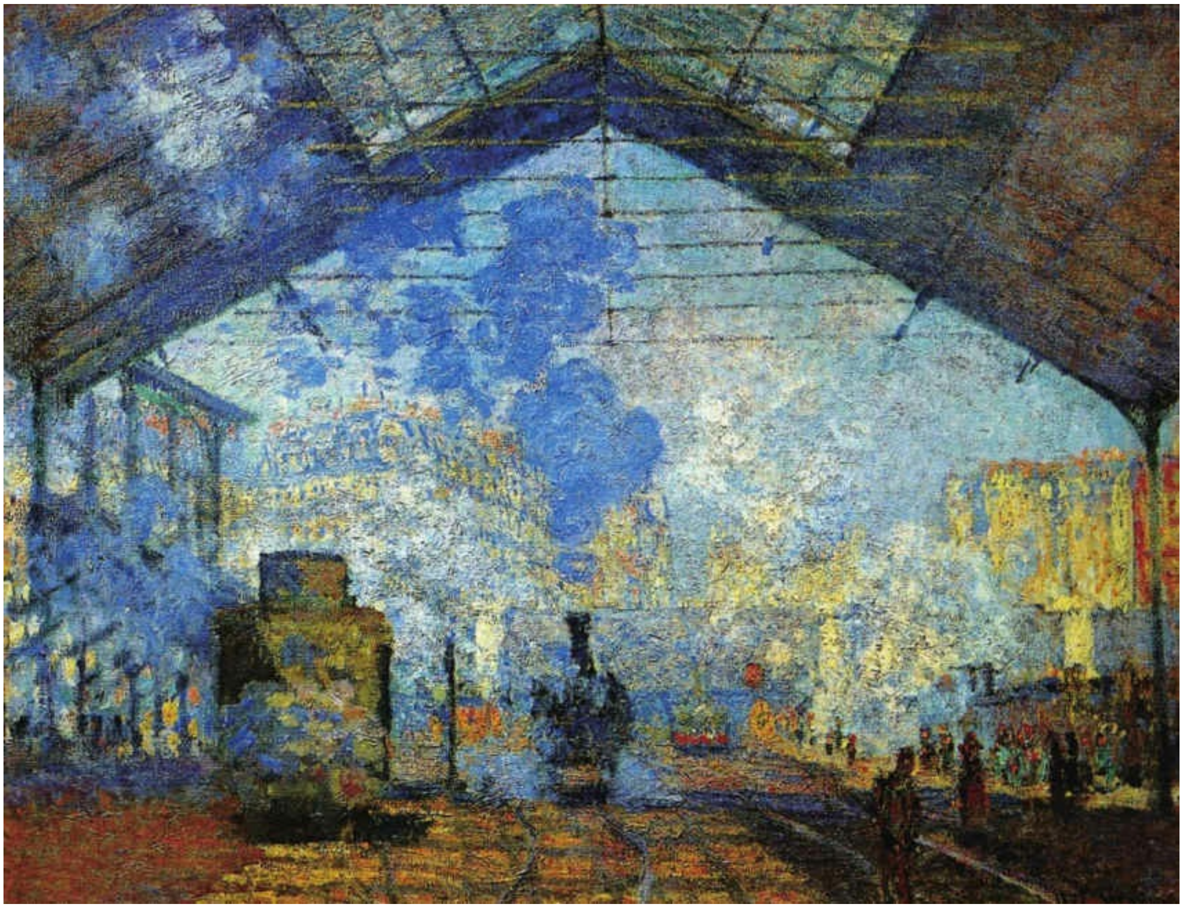
构图依照古典传统，沿着对称轴的垂直线分布人物，这条线刚好经过画家手中的调色板。人物的头部都安排在第二个对称轴的水平线上。以左上角为圆心，左下角为半径，画出的圆的四分之一，使我们可以从上边交汇点引一条垂直线，组成一个四方形。我们还可用同样的方法，得到第二个四方形（即从右上角起，以右下角为半径，自下而上绘出一个扇形）。长方形确定了一个空间，将画家、画和模特儿分隔出来。



《画室》构图剖析。

《系列画》圣拉扎尔车站（1876～1877年）

克洛德·莫奈（1840～1926年）



《圣拉扎尔车站》（1877年）。 巴黎，奥尔赛美术馆。

铁路出现在19世纪，法国的第一条铁路建于1823年。在1837～1848年间铁路已形成网络，巴黎圣拉扎尔车站刚刚举行了落成典礼。

对于莫奈的同代人来说，车站和机车构成了对一切高雅美学趣味的损害。

主题

对于印象派画家来说，火车成为一个新题材，一个现代的象征：特纳　　　画了《雨、蒸汽、速度》（1844年，伦敦，国家画廊），随后，马奈　　又画了《铁路》（1873年，华盛顿，国家画廊）。

1877年，莫奈在第三届印象派画展上出示了8幅关于圣拉扎尔车站的画作。他试图纯粹通过运动感和光来捕捉城市“风景”。在这些画上，我们的确隐隐约约地看

到一些房屋和带有列车、乘客的车站。左拉这样写道："我们从画中听到了列车的吼叫，它正在发怒，我们也从中看到烟雾弥漫在广大的天棚中。"

莫奈在这里向我们提供了一系列的印象。

表达：感受

1870年在英国逗留期间发现了特纳 之后，莫奈的画风改变了，他采取了最富有滚动感的技巧，故意选择一些不确切的、不可称量的，然而又是可以看见的主题，例如雾和烟。


《圣拉扎尔车站》（1876年）。伦敦塔特画廊。


《圣拉扎尔东站，欧洲桥》（1877年），局部。巴黎马穆堂美术馆。

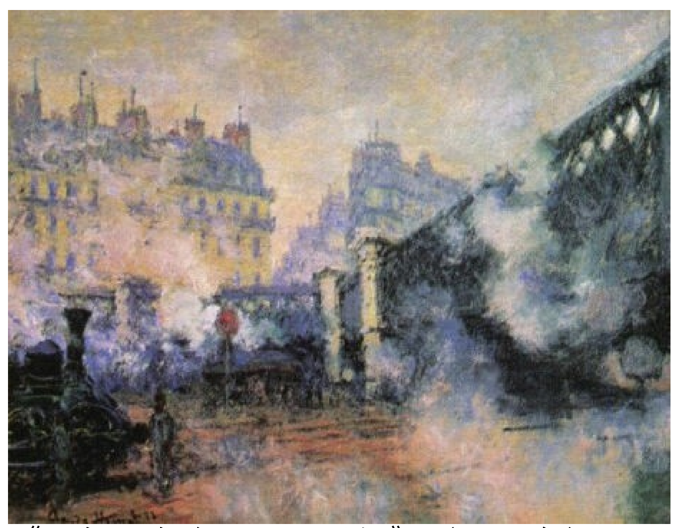
莫奈试图通过同一主题的一系列作品来表现这种在时间中受到限制的现象，让它处于不同的光照之下，不同的时刻之中。他在1876～1877年完成了第一个系列：车站。

从一幅画布到另一幅画布，莫奈以不可阻挡之势前进着，坚定地追赶着形，直至它的渐弱。并且通过不可能触摸的光来捕捉现实。

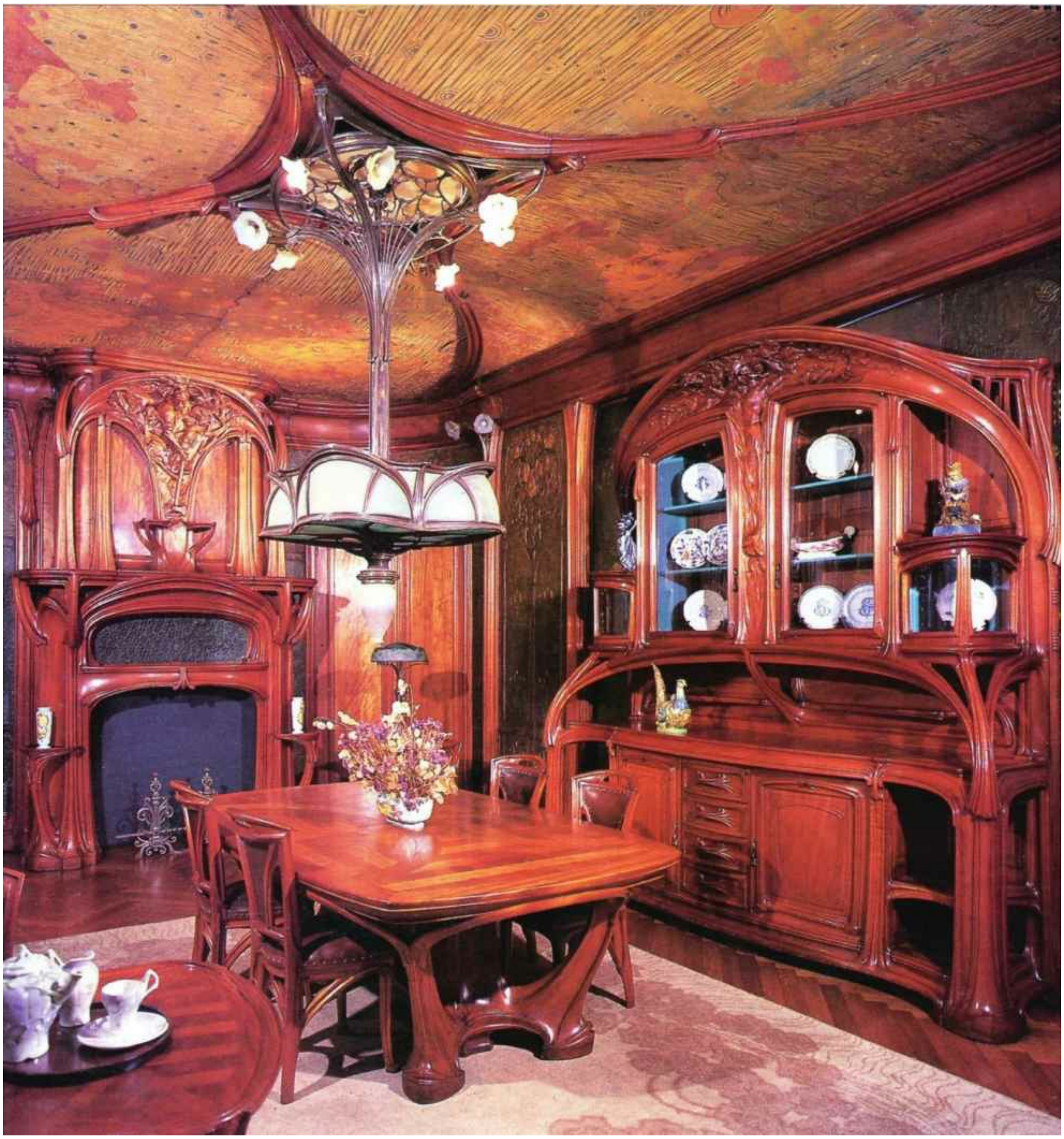
莫奈要通过就同一题材所作的大量变体画来确定光的瞬间即逝的效果。于是，光的振动确定了形，并成为了题材的实体。车站的玻璃顶象征着画家的求索，统治着场景，捕获着和重新分配着光。

另外，莫奈使透视效果从画上消失（不再有天空，也没有地平线的消失点）。他取消了过渡和造型，以表现一个被缩成两度的空间、时间。旅客和机车愈来愈模糊，直到只剩下烟雾蒸汽在暗示着车站存在的那一刻。

莫奈刚刚取得一点成果，便立即试图超越它，以走得更远。系列画不仅要像大量作品围绕一个题材那样去进行发现，而且要汇聚各种成分，让它的整体表现出严密的知识性。这样，莫奈便超越了印象派的瞬间感，重新构成了题材的永恒性。他的绘画在非形象的边缘上变成了音乐，并使我们身不由己地被带向诞生于第二次世界大战翌日的抒情抽象。



《圣拉扎尔车站，欧洲桥》（1877年）。巴黎，马穆堂美术馆。



《红木餐厅》，欧仁·瓦兰建造，带有铜板和维克多·波鲁维设计的天花板（1903年）。南锡学派博物馆。

第十五章

1900年前后的艺术

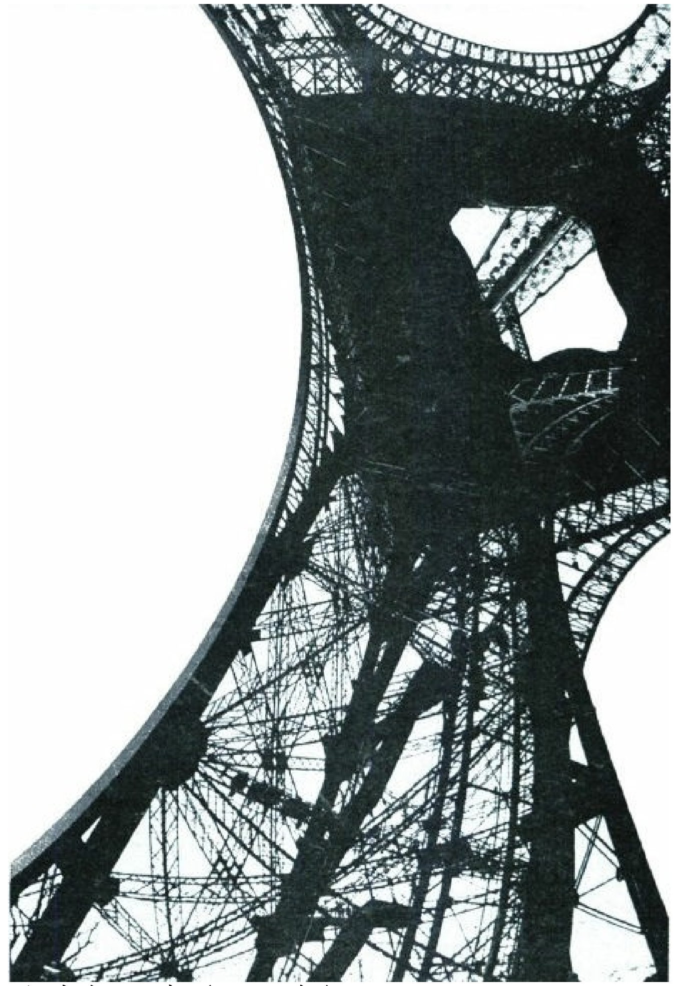
在整个19世纪，建筑家们都提出要联系过去，创造出把各种老风格结合在一起的综合建筑（新拜占庭式、新哥特式、新罗曼式等等）。在该世纪中叶，一种想要粉碎这一传统，用新语言进行表达的愿望使造型艺术出现了革新。在建筑方面，它则是由一些具有果敢想象力的工程师来实现的。他们使用了钢铁的结构。这种材料在以前一直极少使用，它显示出非凡的力量。

19世纪下半叶，钢铁建筑传遍欧洲，在1889年世界博览会上，这种风格以居斯塔夫·埃菲尔的铁塔而获得全胜。

在美国，钢铁的使用随着芝加哥学派取得巨大进展。1873年，一场大火之后对该城进行重建时，该派更是意气风发。1893年，为发现美洲400周年而举行芝加哥博览会，对于历史风格的回归又使该派黯然失色。另外，随着建筑革新，实用艺术也出现同样的形势，它导致了19世纪末的主要艺术运动：新艺术或“现代艺术”。这种相对均一的风格在19世纪90年代明确起来，它的传播一直持续到1905年，某些残余甚至延续到1914年大战之时。

英国本是该运动的发起者，但很快，欧洲大陆便发展起类似的倾向。《牧神》、《画室》、《青春》、《装饰艺术》等杂志的诞生使人得知全欧艺术家的创作，而商业的扩展又促使这种风格传向全世界。

工业时代



埃菲尔铁塔（1889年）。



米兰的维克多·埃马努埃尔商业街，1865年， 乔赛波·曼戈尼设计。

一般都把19世纪末作为古典精神与现代新思维的决裂线。18世纪便已见端倪的工业时代取代了农业时代，带来了生活方式上的整个改变，而这一变化在19世纪末更加快了速度。

机械化使劳动具有了系统性，工匠变成了工人。工业发展导致出现工人城市，在它们的郊区必须建造新型楼房，如火车站、带屋顶的大市场、巨大的写字楼、大百货商店、商业街* 等等。面对这一需求，人们谴责滥用浮华装饰的做法，楼房的功用成为设计的中心考虑。

把商业市场扩大到别国的需求促进了国际铁路网的建立，并在非洲和亚洲的一些王朝中建立了欧洲的殖民地。在19世纪末，欧洲各国几乎把全世界都瓜分干净。

美国凭借欧洲大量移民造成的奇迹般的飞跃，加入了世界列强的行列。美国人发展了一种物质文明，先是争夺黄金和石油，紧接着又占据了西部领土，建立起投资巨大无比的银行。



在瓜达卢佩泽瓦洛斯的殖民风格房屋。 预制件由巴黎居斯塔夫·埃菲尔的工场生产。

另一方面，一种使骨架独立于墙壁的经济又迅速的新建造技术促进了预制件* 的出口，从芝加哥到太平洋岸边，从巴西到越南，都可以看到这种情况，技术进步伴随着工业化到处开花。1866年西门子发明了发电机，不过电的使用在很长时间内没有传播开来。1876年，美国人贝尔发现了电话的原理。1890年，意大利人马可尼研制成功了无线电报。在德国，戴姆勒于1855年造出了第一台汽车用的汽油发动机。5年后，克雷芒·阿代尔进行了第一次飞行。在法国，吕米埃兄弟于1895年想象出了电影，1896年在巴黎开了第一家电影院。

19世纪下半叶，在法国的倡议之下，欧洲各主要国家都降低了关税，国家的展览会本来是为了使人了解工业新技术的，这时却变成“世界性”的，并且促进了国际商业的发展。它们向名副其实的崇拜进步的圣殿这一概念演变着。1851年在伦敦举办了第一届世界博览会。然后在巴黎，于1855年举行了辉煌的第二届。1889年*

和1900年的博览会都是最引人注目的。每一次展览都是主办国炫耀经济实力的机会，并且证明自己对于欧洲平衡的意愿。

19世纪80年代，在突飞猛进的社会主义的促进之下，出现了改善生活条件的愿望，艺术家们通过研究日用品的图样，参与了这一热潮。他们的研究从广告到珠宝，探索了各种时尚和家具。艺术服务于个人的想法使艺术与社会和解。人们看到建起了一些巨大的楼房，例如奥尔塔在布鲁塞尔为社会党建造的人民之家。不过，从这一新浪潮中受益最多的还是新发财的资产阶级公众。

夏尔·麦金托什设计了格拉斯哥艺术学院。在法国，加雷在南锡革新了装饰艺术。魏玛和巴塞罗那也有自己的艺术工艺中心。因此，新艺术首先是一种各省的造反行动，它们试图从首都的保守艺术中解放出来。

“大艺术”和“小艺术”、“艺术”和“技术”之间的区别减弱了。一切艺术的化合最终是要成为完整的事业，它将使一个处于充分转变之中的社会对于现代性的期望成为象征。

革新的时代

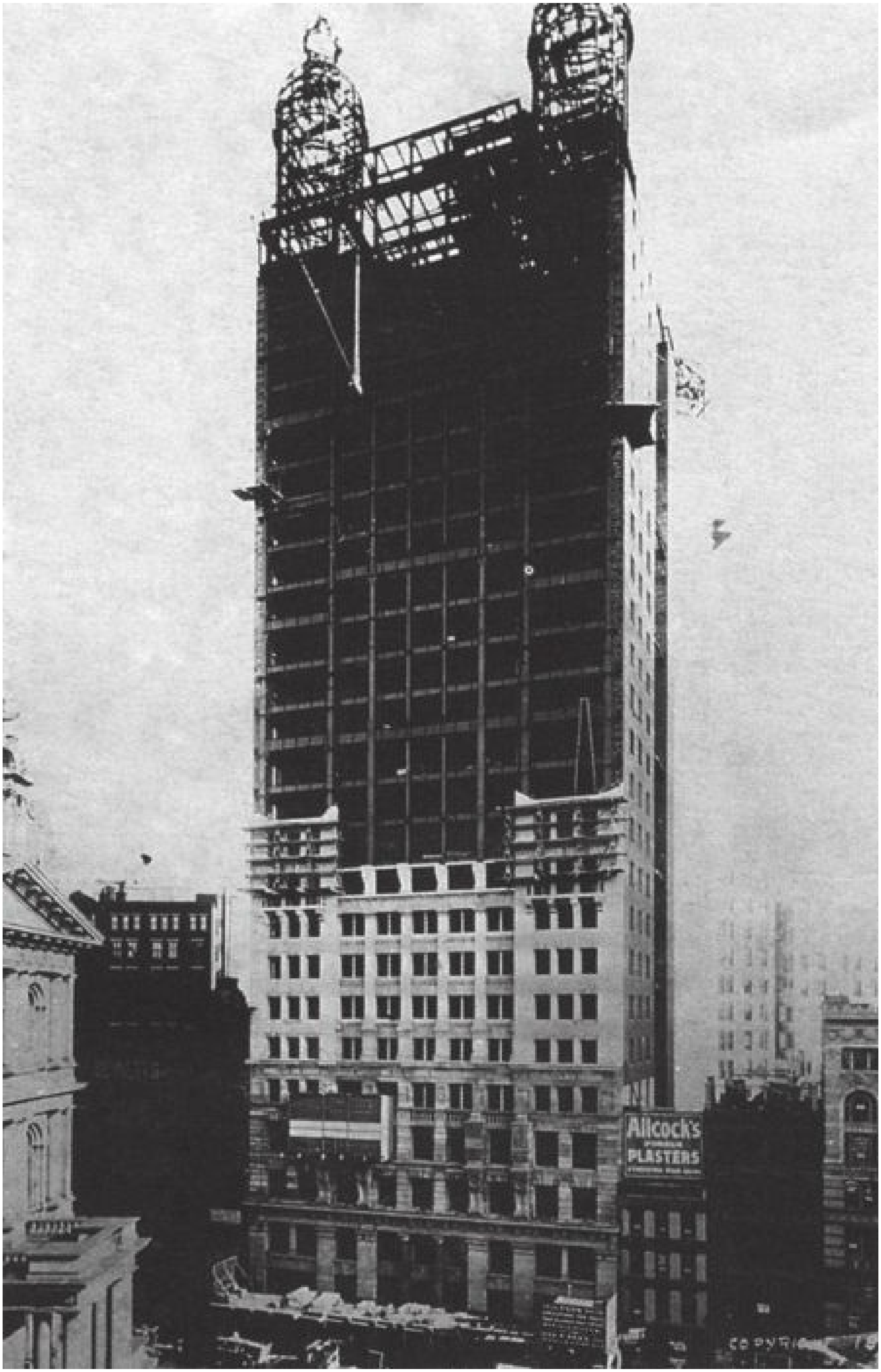
以石材为基础的建筑看到自己面前出现了以使用钢铁为特点的新建筑。

1851年，为举办伦敦世界博览会，杰·帕克斯顿 建造了“水晶广场”。随后，1853～1858年间在巴黎，威·巴尔塔　建成了新的中央市场，该工程把美与实用、艺术与工艺聚合在一起。工程师们在采用的同时，提出了一些技术上的解决办法，以便更加大胆地转变艺术语言。哈·巴隆　于1864年建起了使用钢材的火车站—伦

敦圣潘克拉斯车站。迪代尔　和孔达明　为巴黎世界博览会建造了跨度达115米×420米的机器长廊*　。居斯塔夫·埃菲尔　（1832～1923年）本是学习桥梁建造的（波尔托大桥和波尔多大桥，加拉比引水桥），他对抗击风力的问题颇感兴趣，于1889年建起了闻名世界的埃菲尔铁塔。



1889年巴黎世界博览会，迪代尔和孔达明设计的机器长廊。



正在建造中的帕克·洛大厦， 1902年，纽约。


雷内·勒里科的珠宝。

在美国，1871年芝加哥火灾为设想使用钢材结构的建筑方式提供了机会，钢骨加砖墙使建筑物不易燃烧。这些建筑物非常简单，大部分都被精简到只有骨架。它们提供了带玻璃的巨大壁面，使得内部的巨大空间得到完全利用。人们为这个在威廉·勒巴隆·詹尼 （国内保险公司大厦，1883～1885年）的推动之下发展起来的建筑运动取名为“芝加哥学派” 。他的一个学生路易·沙利文 （1856～1924年）与工程师阿德勒 合作工作，直至1895年。沙利文确定了一种新的大厦形式：写字楼。他强调大厦的垂直线，创造了一种以强劲效果为基础的美国风格，同时并不完全排斥新装饰艺术谨慎的影响。地价的日益上涨带来楼层的翻番，加上1881年电梯试验成功，使人得以建造越来越高的摩天楼* 。

新艺术

在19世纪最后10年中，艺术家们敢于同过去的束缚决裂，艺术行业又有了新的飞跃。工艺师们设计的物品既远离了考古式的模仿，又脱离了工业制造的平庸。除了用崭新的语言进行表达之外，他们又增加了一种愿望：赋予艺术一种社会功能，使它能被每个人所触及。艺术家们转向了有关日常生活的创造（时尚、首饰、书籍、广告、家居……），试图重新在艺术和生活群体之间建立起联系。逃脱传统的要求把经常截然相反的尝试团结在一起，比如拉利克的精巧首饰* 乍看上去似乎与霍夫曼硬直的餐具截然对立。

在新艺术的源头，我们看到像威廉·莫里斯 （受到拉斐尔前派的启发）、沃塞克斯 以及后来的麦金托什 这样的英国艺术家萦绕于心的问题受到英吉利海峡之外

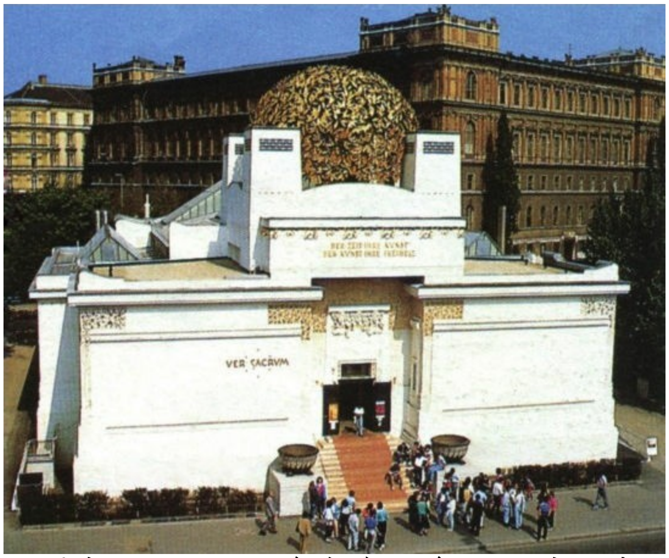
的这种“现代风格”的影响，欧洲大陆的创意也越来越多，它们冠以不同的叫法，表现共同的精神。在法国和比利时叫“新艺术”，在意大利叫“自由风格”，在德国叫“青春风格”，在奥地利叫“轰动风格”，在巴塞罗那叫“现代风格”。


安东尼奥·高迪（1852～1926年），巴塞罗那柯萨·巴特洛（1905～1907年）。

在法国，埃米尔·加雷 （1846～1904年）努力推动的南锡学派使小艺术得到了公众的青睐。勒·马若雷尔 和依·瓦林 * 试图在家具的设计中找到植物的有机力量。在巴黎，埃克多·吉马尔 通过设计地铁站入口和被称为“面条风格”的各种独特建筑而大名远扬。在比利时，亨利·凡德费尔德（1863～1957年）放弃了绘画，而致力于工艺美术和建筑。在他身边聚集了诸如保尔·昂卡尔 、维克多·奥太 （1861～1947年）这样的建筑师。

在西班牙，艺术革新出现在巴塞罗那，那里耸起了安托尼奥·高迪 奇妙的建筑。这位建筑师创造了一种教堂：萨格拉达教堂 ，对抒情的歌颂结合于狂热想象，给人以完全陌生的感觉。他那超级巴洛克气质在建造盖尔大厦、巴特罗大厦和米拉大厦时一发而不可收。

艺术家们不知不觉地被装饰创作的眩晕、非对称的构成、“鞭击”式线条的形象节奏带跑了。对于经常暗示着花朵和妇女形象的繁多曲线，莱茵河外的建筑师



约瑟夫·马利亚·奥尔布里希， 维也纳分离派馆（1898年）。

——德国的贝伦 斯 、洛斯 ，奥地利的奥托·瓦格纳 、约瑟夫·霍夫曼 ，维也纳分离派住宅建筑者奥尔布里希 * 答之以抗议。在苏格兰人麦金托什的影响下，他们提出了一种装饰，以极其简洁的四边形为基础，使装饰与功用偶合，然后尽可能地取消细节，这便构成20世纪风格的前提。19世纪末的大部分伟大画家，从高更到霍德勒，从图卢兹·罗特莱克到柯林思，从纳比派到表现派，都没有脱离新艺术的影响。

塔塞尔旅馆（布鲁塞尔，1893年）

维克多·奥太设计

小有成就之后，维克多·奥太（1861～1947年）在近7年中一直思考着新建筑造型语言问题。

他的探索于1893年造就了塔塞尔旅馆。它位于布鲁塞尔都灵路12号。奥太首次通过它把自己的基本思想付诸实现。

对平面的革新

他排除了楼房的狭长走廊和成行列的房间。楼梯被置于楼房中心，在建筑的各部分之间起着某种连字符的作用。这种布局创造了流动的、相互开放的空间。



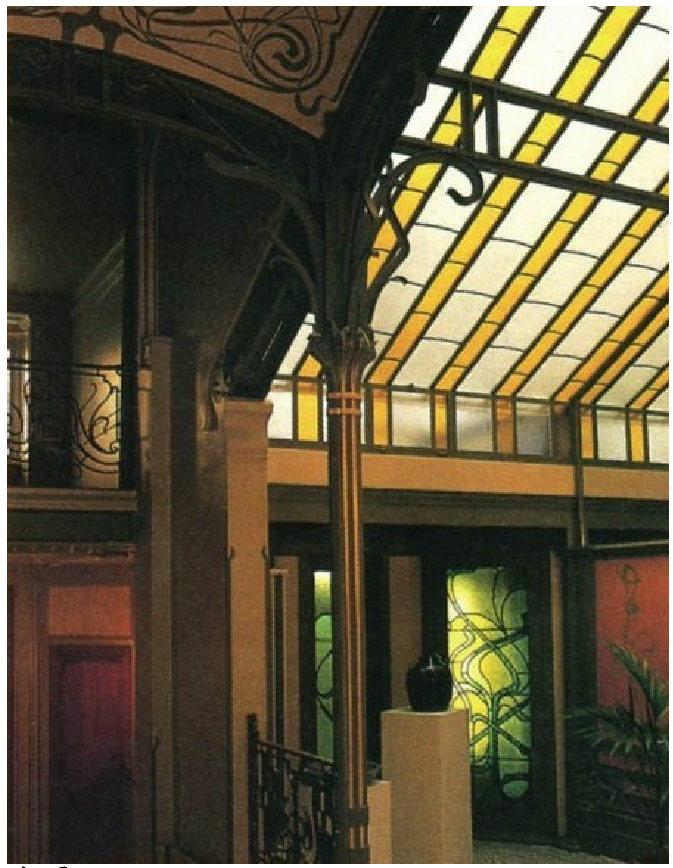
正立面

内部金属结构在正立面大玻璃框架上清晰可见。

在建筑造型中使用钢铁

奥太是在住宅建筑中引入钢材的创始人之一。所有的组装系统、铆合都用钢铁，就像在此之前工业厂房的做法那样。

曲线美先于一切



内景

体现了光源的丰富。

到处都是令人难以相信的曲线美，它是从植物的缠绕中受到启发的。某种藤蔓、葡萄的枝条、“鞭击”的线条以及矛盾、对立的运动，形成了旋风。楼梯的扶手、小支柱、小梁、所有的金属构件，都在使这股旋风延续下去，并在这一繁茂之中达到和谐。同样的考虑爬进了地面的镶嵌画，并且爬入了墙上的壁画。

在布鲁塞尔，狭小的建筑空间强迫人们以人工的方式扩大楼房的内部面积。为了解决这一难题，奥太安装了玻璃天窗，光线从顶部射入各层，使楼房因此产生垂直的开放感。他还安装了一些迎面的大镜子，把空间扩展到无限远。



门厅

在工程技术研究阶段，奥太探索了使用钢材的一切可能性。他甚至敢于把它运用到装饰上去。奥太对艺术实用性的问题给予了具体回答，使结构、材料和装饰的相互关系融会贯通，他本人则轮流地充当工程师、装饰者、总体协调者和色彩专家。



支撑部分的局部

形式与功用相依为命。看不出谁附属于谁。

装饰起着与结构成分同样的作用。

第五部分

20世纪艺术

〇二十世纪的基础：立体派与未来派

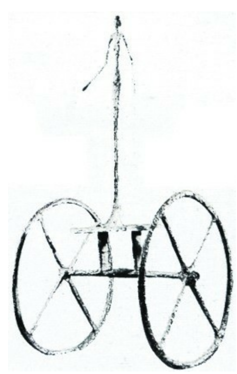
〇非形象艺术与几何抽象

〇具象艺术：主观目光

〇超现实绘画的世界

〇作为过程的艺术：运动与行动

〇艺术与功能：建筑与设计



变形，色彩自由，空间的新表达方式，从抒情动作或几何中诞生的抽象化，抛

弃关闭的形，形的混合，材料的多样化，粉碎种类界限：如此众多的想象来到了对20世纪艺术进行思考的精神之中。艺术轮流地作为游戏、抗议、批评、思考的引导者、捣乱的成分：人们经常提及如此多的功能。20世纪的艺术被鄙视、被贬得一钱不值、被禁止、被付诸一炬，然而也被庆祝、歌颂、使用和商品化。它有时在19世纪艺术的延续性中发展，有时又与它水火不容。不过，归根结底，变化是以不连贯的、激进的、矛盾的方式，在各个层次上进行着。

摄影在艺术的演变中起了决定性作用。事实上，它的确不满足于向艺术发出挑战，并通过重新确定艺术与现实、艺术与模仿的关系来给艺术以启示。除此之外，它还是新的复制技术的先决条件，而这些技术已经列入了发展视觉宣传的范畴。

人们期待艺术不断革新，并且要标新立异。把这些添加到对艺术利益和特殊主题的考虑之中，便成为了联系于市场条件的艺术传播的促进因素。

通过风格、技巧、材料、题材、意愿的多样性来突出强调主观性，各种宣言和声明都反映出这一点。这些声明经常是为了伴随新艺术概念的出现而做的阐明、指示或辩解。艺术从大自然中获得灵感，乱七八糟，依赖偶然，没有严格结构；不过，又依照几何类型建筑起来的体系作为基础。它愿意自己是具象的，或相反，是抽象的。一成不变的体系和标准让位于新发明的独立自立规定。在某种程度上，这种确认同样应用于接受者：艺术不发表教条的和义务的宣言；它是一种赠予，应该被接受或祝贺。它是我们这个蓬勃、复杂、矛盾的世纪的一面镜子。下面的6章只不过是对多种多样的艺术运动做一概述，它们将努力阐明具有特点的倾向和转变。尽管被两次世界大战严重中断，这些倾向还是使艺术的演变呈现为生气勃勃的过程。

这个时代的复杂性

20世纪的伟大与恐惧


居斯塔夫·柯林思（1862～1918年）《吻》（1908年）。（布面油画，180×180cm）。

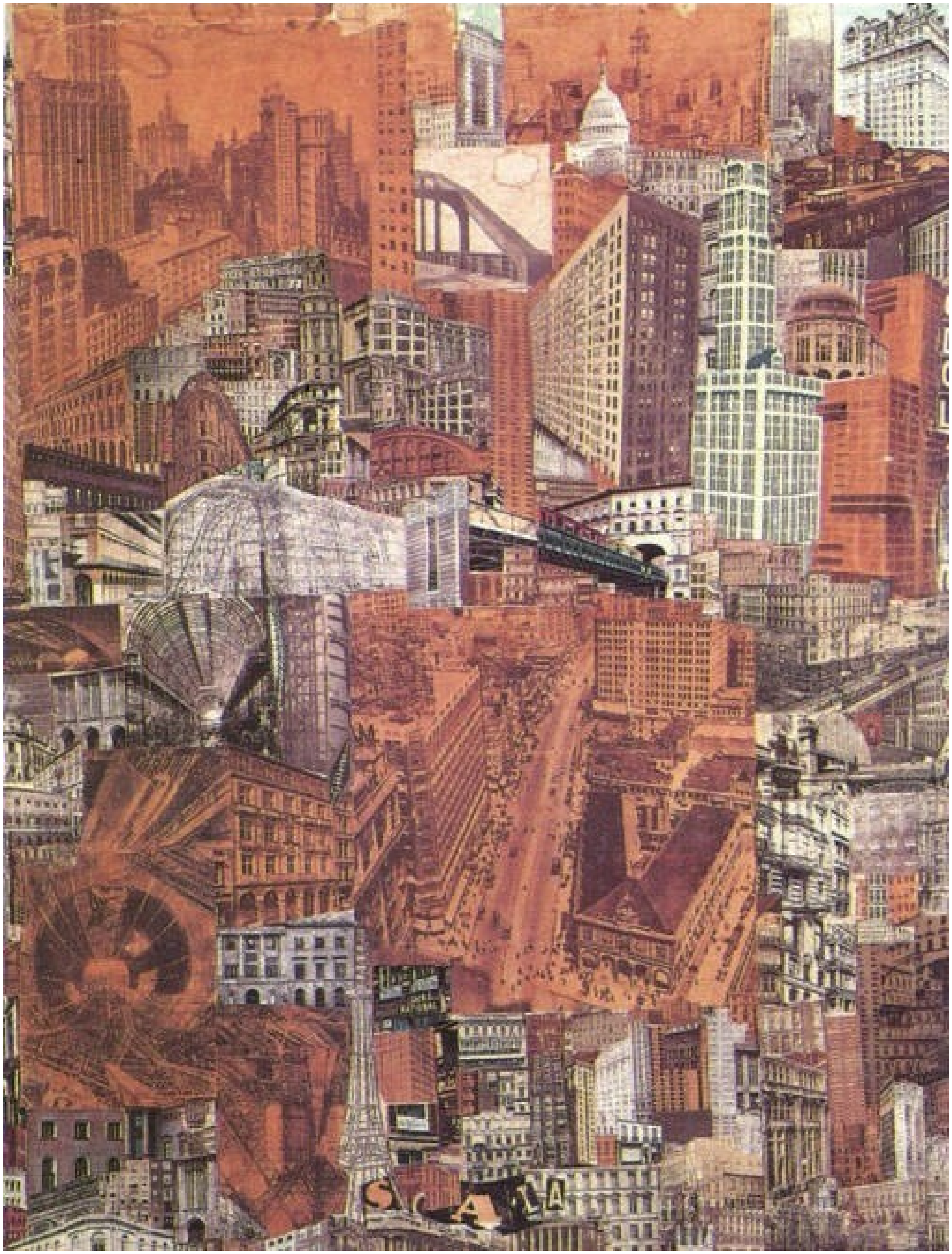
1969年7月21日，美国宇航员奈尔·阿姆斯特朗在350万电视观众的注视下踏上了月球。蒙戈尔费埃兄弟的热气球飞行（1783年），莱特兄弟的飞机试飞（1903年），威尔奈·凡布苏恩的火箭发射（1942年），这些持续不断的技术胜利最终使儒勒·凡尔纳的幻想变成了现实：从气球和飞机上丢下了炸弹，火箭变成了武器，对宇宙空间的探索和信息用于军事目的。征服月球的时代也是人类意识到自己可以被完全灭绝的时代。1945年扔在广岛的第一颗原子弹爆炸的恐怖场面和1986年切尔诺贝利核发电站的事故大大加强了这种觉悟。我们的时代既有进步和正义，以及和平世界的理想给我们带来的希望，也有核威胁和破坏环境造成的不安和恐惧，这样的一种双重性或多或少地显现在20世纪的艺术之中。

生活中的这种复杂关系以一种隐蔽的方式反映在柯林思的《吻》* 中，他运用金色背景这种中世纪画作世俗化的手法，把地球上的幸福提升到暂时性的珍贵高度，与大城市中的普通人形成自然对照，令人想到联系于大自然的田园牧歌。20世纪强调的是作为主题的个人，应该把他放在一个新人的形象环境之中，即他是从现代生物学（达尔文的进化论）、心理分析（弗洛伊德）和哲学（存在主义、短暂人生论）中诞生的人。与积极信仰、无条件地驾驭一切的可能性相对立的是知识渐进的理论，它是以可行性的，而不是以僵化的、确定了的知识为基础的。开放的、带有主观性的艺术特点便反映出这种态度。不过，面对机械进步所导致的异化，艺术

家们产生了愈来愈大的怀疑，并且似乎已被对第一次世界大战的恐惧所证实。其社会、政治结果成了评论的主题*　。此外，技术工艺的进步（钢筋水泥、塑料、合成材料绘画），新的复制技术，新传播手段的出现也发动起艺术实验，力求革新事物本质。通过以明信片和剪割照片为材料进行的摄影编排，保尔·西特洛恩既显示出奇巧构思，又表现出面对现代大都市时的自在*　。这幅作品令弗莱兹·兰制作了同名电影《都市》（1926年）。政治事件也对艺术产生了决定性影响，毕加索谴责了在西班牙内战中与佛朗哥结盟的德国轰炸机毁灭格尔尼卡的罪行。他的这幅大画*　本是为1937年巴黎世界博览会西班牙馆所作，它超越了该时刻的氛围，而成为对一切战争的声讨。



拉沃尔·欧斯曼， 《我们时代的精神》（1921年），（高32cm）。



保尔·西特洛恩，《大都市》（1923年），（照片组合76×57cm）。

为权力服务的艺术

在1937年世界博览会上，德国馆的好战面貌，约瑟夫·托拉克的纪念性雕塑都表现出纳粹艺术思想。纳粹宣布现代艺术患了疾病，并从1937年起，通过名为《腐败

的艺术》展览，给予示众的惩罚。现代艺术在博物馆中遭到鄙视，艺术家们被禁止作画，他们当中不少人移居国外。“官方”艺术在建筑和雕塑上表现出纪念碑式的古典风格，象征着对权力的要求和集权制。油画和版画的许多作品都表现思想意识题材和为宣传服务，符合于一种传统的自然主义。



帕布洛·毕加索（1881～1973年），《格尔尼卡》（1937年）。布面油画（349×780cm）。



奥西波·扎德基恩（1890～1967年），《死城》纪念碑（1953年）。青铜（高260cm），鹿特丹。



埃杜亚托·保洛奇，《最后的偶像》（1963年）。铝，油画颜色（244×71×64cm），科隆路德维希博物馆。

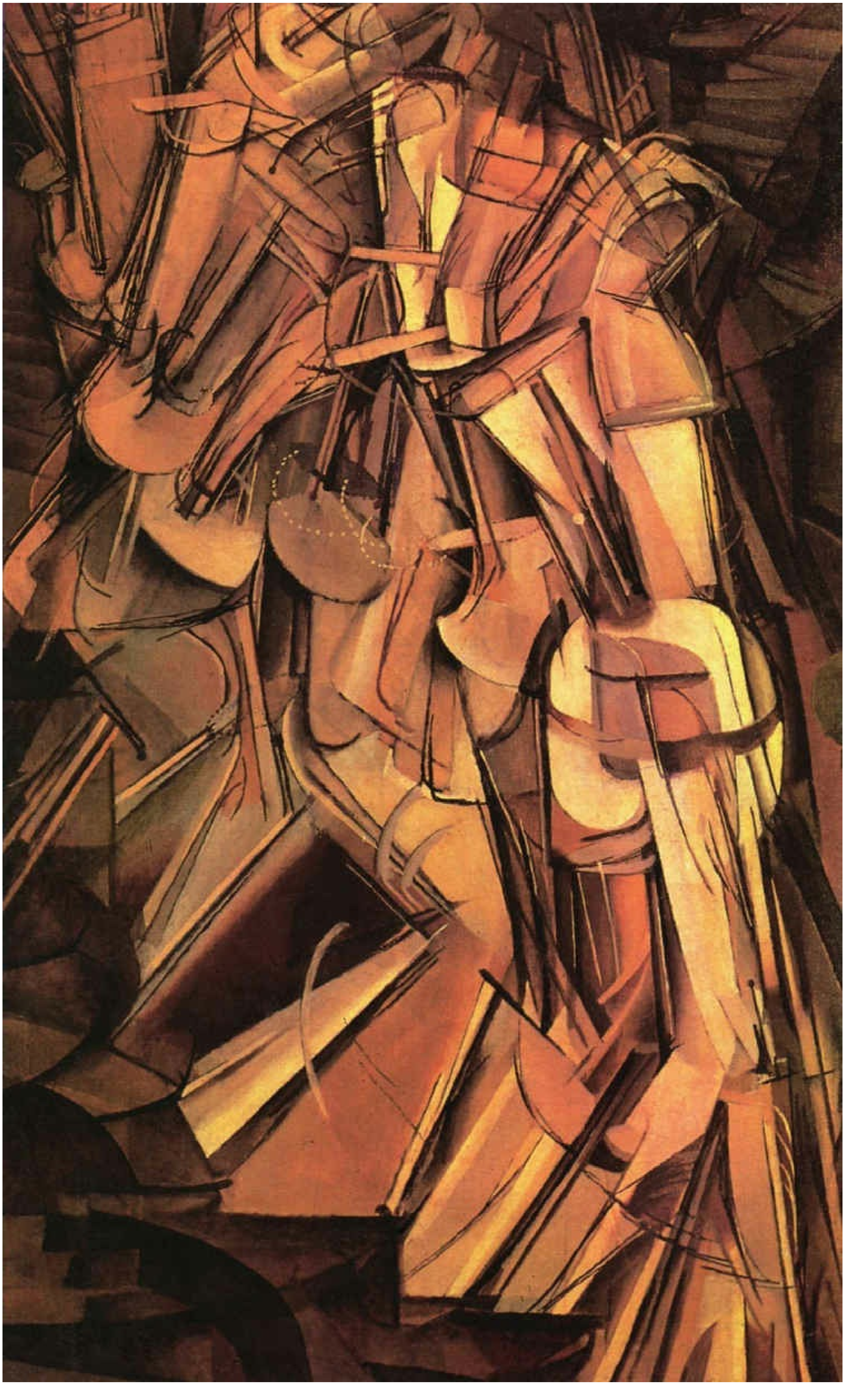
创造的多样化

奥西波·扎德基恩的雕塑* 首先是发明了一种被掏空了的人形，它的关节已经脱节，在底座处被钉了一个x字。它要比摩希娜的作品更有说服力。这是一座震撼心灵的反对战争非人道的纪念碑。艺术市场促进试验与革新的丰富产出，它或者采用前

卫思潮，或者走上其他的方向。这样，艺术便开发出消费世界的产品，使它们成为艺术创造的一部分。艺术也使用了大众传播工具的日常语汇，让自己成为现代历史的见证。全世界的艺术家密切交流，对于政治、经济、科学、文化事件极为敏感，这使他们的整个艺术符合于复杂的、充满矛盾的世界。



罗伯特·劳森伯特，《追溯I》（1964年）。



马塞尔·杜尚（1887～1968年），《裸体下楼》（1912年）。 布面油画（146×89Cm）。费城美术馆。

第十六章

20世纪的基础：立体派与未来派



亚历山大·阿尔奇邦柯（1887～1964年），《头》（1913年）。罗马现代艺术馆。

1913年在纽约举行了“兵营画展”，这是首次由美国人提供对欧洲现代艺术的概括。展出的1100件艺术作品造成了巨大丑闻。马塞尔·杜尚的画* 尤其激起公愤，因为它不符合于视觉习惯。人物与背景紧密结合在一起，通过消失线来获得透视空间感这一文艺复兴以来的习惯技巧被削弱，以利于更为扁平的绘画。他不是准确地画出一个人来，人们只能认出一些交错的鱼骨般的成分，只有由题目引导着进行精细的检查，才能把一些分解了动作的各阶段重新组合起来。这个人被画在了楼梯的各层上，杜尚在这里把未来派的热情与同时性结合于对画面的系统组织。画上许多小的面的成分是符合立体派原则的。立体派画家则努力像塞尚那样，使他们作品的构成清楚地展现出来。塞尚建议的“用圆柱体、球体和圆锥体去处理自然”在立体主义中得到实施。1913年，诗人基尤姆·阿波利奈尔写道：“使立体主义区别于传统绘画的是这一事实，即它不再是一种模仿的艺术，而是一种表现的艺术，它试图上升，直至成为一种新的创造。”所要做的不是去表现

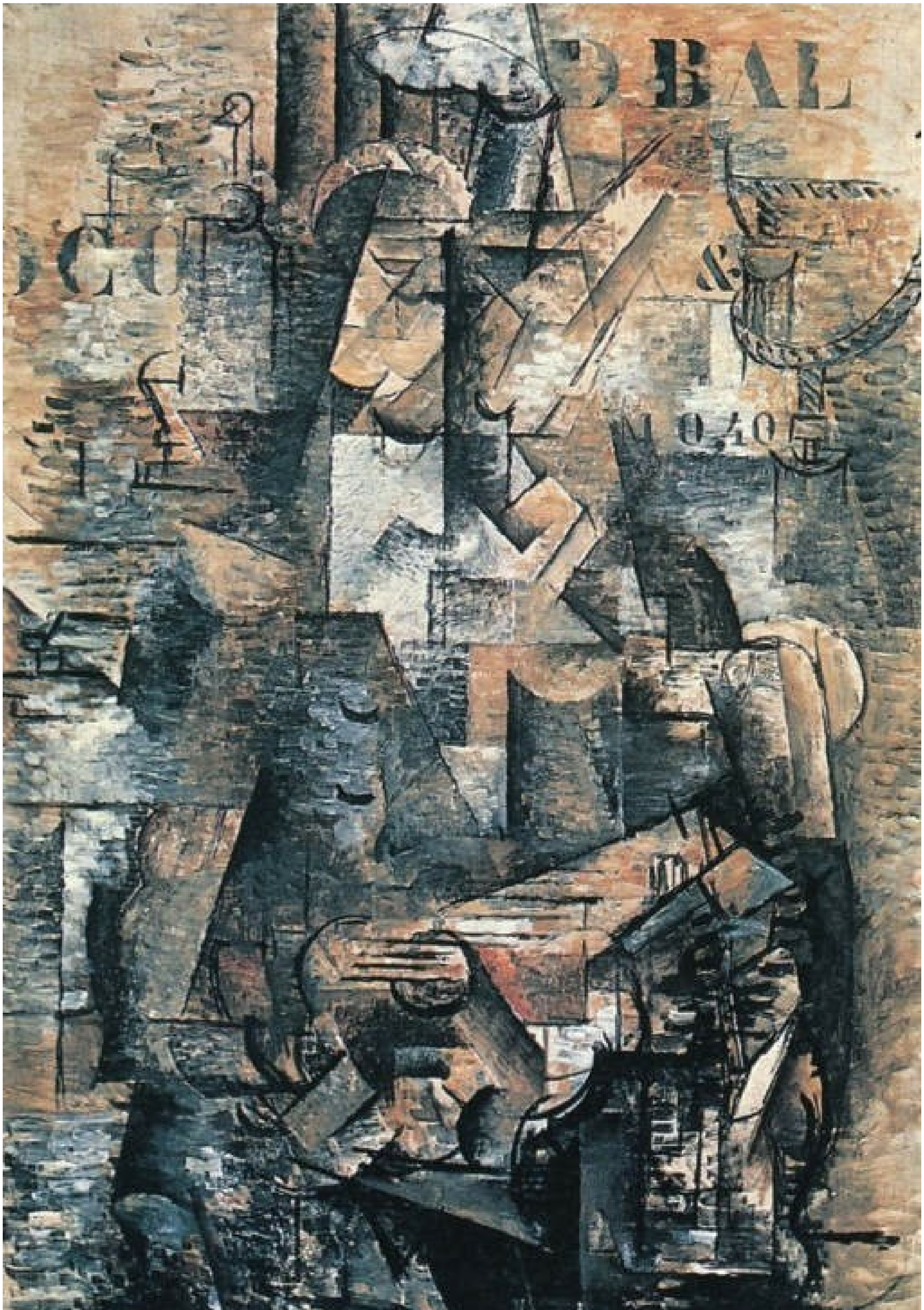
看到的现实，而是被认出来的现实，这一原则亦被雕塑家们用于自己的思考，例如阿尔西品科，他通过立体主义的抽象和人物与他所在空间之间的平衡，获得了新的形。

立体主义

分析立体主义

法国画家乔治·布拉克　和生活在巴黎的西班牙人帕布洛·毕加索　一道，从1908年起发展了立体主义。在德国画商达尼埃尔·卡恩威勒 的鼓励和诗人基尤姆·阿波利奈尔　在思想上的支持下，他们艰难地向批评界和拒绝他们的公众们展示作品。“立体”一词是评论家们带着嘲弄和鄙视使用的，当时只是指布拉克 的画《葡萄牙人》* 对于形的主导倾向。当布拉克 和毕加索 根据塞尚 的处方画出第一批风景时，事实上已经出现了通过分解为立方体而简化题材的情况。然而我们在该画中却找不到立方体，而只有一个以比较统一的方式构成的平面，画中还有许多小的面和生硬的光，这些面往往只打开一半。我们只有非常费力地进行组合，才能看出一个拿吉他的人形。“主题，”布拉克 写道，“并不是对象，而是新的整体，是抒情，它完全出自你运用的方式。”在用X光可以透视物质内层之后，新技术使微观世界变成为可视的，画家不再关切对于现实的魔术般的表现，他们同样对于分析感兴趣，要用眼睛看到内部，使事物深处的几何结构变得可视。画家不再取固定视点，而是同时表现物体的三度空间特点，在两度空间的表面去进行切割。当然，这不是去观察一些规律，以便画出叠成平面的盒子，也不是去模仿自然，而是新的创造。各种成分取得了独立，对象日益失去其重要性，色彩已被减到只剩一些灰和赭色。因此，分析立体主义　不应该被仅仅解释为一种新风格，它更是对世界的一种新视

觉，一种美学认识，它是在自然科学和哲学所给予的世界形象上进一步深入探索的结果。



乔治·布拉克（1882～1963年），《葡萄牙人》（1911年）。布面油画（117×81.5cm）巴尔美术馆。



帕布洛·毕加索（1881～1973年）《带藤背椅的静物》（1912年）。粘贴（29×37cm）。

合成立体主义

除了断面之外，布拉克 的画还带有一些数字和字母。加入这样的记号说明在合乎逻辑地向着合成立体主义 演变着，这种立体主义在1913和1914年最为发展。毕加索 在这时完成了他的第一幅粘贴画《带藤背椅的静物》* 。在用分析性的断面表达的静物上，毕加索粘上了印有藤椅背图案的一块蜡纸，并且用一根粗绳把椭圆形的画面围绕起来。于是他造就了粘贴的原则，使它永远地成为20世纪艺术的特征。日常生活中的一些成分，画的、勾的以及直接取自现实的，比如剪下的报纸，或者取物品的一截，把它放在画面上，都使画找到了新的合成。艺术的传统边界被逾越

了，版面、油画和雕塑从此可以融合为一件作品。可辨认的现实以具有特点的一截的形式出现在画中。合成立体主义不仅由于贴纸和色彩粘贴的逼真而重新获得了颜色，而且还通过从结构上进行组织和引入一些往往现成的粘贴成分，使画面具有物质性和氛围。

很快，其他一些巴黎画家也加入了立体派，其中有生于华沙的马尔库西 （1883～1941年）、让·梅占琪 （1883～1957年）和阿尔拜·格莱兹 （1881～1953年）。西班牙人胡安·格里斯 * 成为合成立体主义一位重要的代表人物。1912年，杜尚兄弟和罗歇·德拉 ，弗雷斯内依 参加的一个画家小组又创建了“黄金分割”派。



罗贝尔·德劳内（1885～1941年）， 《同时朝向城市的窗户》（1912年）。布面油画。

对于许多人，诸如马塞尔·杜尚（1887～1968年）、弗朗西斯·毕卡比亚（1879～1953年）来说，立体主义不过是他们艺术历程中的一个阶段。费南·莱歇（1881～1955年）利用简单的圆柱体，发展出个人的面貌。罗贝尔·德劳内 则在画一系列《窗户》* 时，重新使用了立体主义特有的分割法，用棱镜分光。他与夫人索尼娅·泰克 （1890～1979年）一道，把这种技巧一直发展到“俄耳甫斯主义” 。在这时，重要的是展示色彩的光和自由的对比。这种光越来越脱离对象，通过颜色的闪耀和节奏，使人不禁想到音乐。这就是为什么把它命名为“俄耳甫斯主义”（以古代神话中的歌手俄耳甫斯命名），阿波利奈尔 在自己的诗集《俄尔甫斯的续集》注

解中将此词赋予了这一新潮。

第一次世界大战结束了立体主义的统治。1918年，阿梅德·奥占方 与爱德华·让奈亥 发表了“纯粹主义” 宣言。该文题目为《立体主义之后》。他们在文中宣布要回到建筑技巧的简洁上去，并把机器赞美成象征。不过，在艺术史上，纯粹主义只存在了很短的时间。

未来主义

未来主义 在意大利的发展是与巴黎的立体主义平行的。作家费利东·多马索·马利奈蒂 于1909年发表了它的宣言—计划：“我们宣布，世界的壮观因一种新的美而得到丰富：速度之美。一部赛车，车厢装饰有粗管子，好似喷出信子的蛇，它比《萨摩色雷斯的胜利女神》更美。”作为马利奈蒂的反响，贾柯莫·巴拉 （1871～1958年）、翁贝托·波丘尼 、卡洛·卡腊 、卢伊吉·鲁索罗 以及吉·塞韦里尼 （1883～1966年）于1910年签署了《未来派绘画宣言》，从中可以读到：“事实上，一切都在晃动，一切都在奔跑，一切都在迅速转化。由于形象持续存在于视网膜上，运动中的物体便成倍增长，在接踵而至时产生了变形，就如同在空中的快速振动一般。于是，一匹奔驰的骏马就不是四条腿了，而是二十条腿，而且它们的运动呈现为三角形。”未来派画家采用了对运动做高速摄影而得到的连续照片 * 。卡腊色彩极其强烈，几乎具有侵略性的画《红骑士》* 便是很好的说明。和在立体派作品中一样，题材遭到切割，不过，马和骑士都还可以分辨得出。切面并未把它们展开，而是使运动的过程变得清晰可见。卢伊吉·鲁索罗 突出朝气，有力的线条好似射出的箭和动作的记号，使全速奔驰的汽车* 给人以强烈感受。



艾迪安·马莱（1830～1904年），《撑竿跳》（1890年）。通过连续摄影分析运动。



卢伊吉·鲁索罗（1885～1947年），《一辆汽车的力量》（1912年）。布面油画（104×140cm）。

作为在大城市群众阶层中长大的孩子，未来派面向将来，热爱因技术而产生的力量。它的大量宣言要求造型艺术与文学、戏剧、舞蹈、音乐、综合剧、建筑结合起来，不过同时也表明了挑衅的、沙文主义的、先法西斯的政治纲领。意大利未来

派感觉自己具有革命心灵，以国家主义的口号发出挑战，歌颂技术进步，而毫无批评精神，把战争赞为世界的解放。在夸张方面，它与象征主义连在一起；在绘画方式上，以瑟拉的分色主义、新艺术的装饰性、“野兽们”的色彩和立体派的切割为基础。其目标是抵达完全的绘画，朝向一切感觉：色、声、味，以螺旋运动、对角线和界限透明为特点，不求表现一种状态，而是表现一个过程。未来派雕塑也遵循同样的目标，就像翁贝托·波丘尼 《在空间连续性中唯一的形》[*] 所展示的。除了行走的姿态之外，面和形的互相贯穿旨在表现空间中的振动性运动。

未来主义在1912～1915年间获得了胜利。在第一次世界大战之后，它丧失了重要性，主要原因是它接近法西斯，墨索里尼1922年在罗马上台使法西斯攫取了政权。



卡洛·卡腊（1881～1966年）， 《红骑士》（1912年）。



翁贝托·波丘尼（1882～1916年）。
《在空间连续性中唯一的形》（1913年）。

立体—未来主义


弗朗兹·马克（1880～1916年），《战斗的形》（1914年）。布面油画（91×131.5cm）。慕尼黑国家现代艺术馆。

立体主义 与未来主义 给20世纪艺术留下了持久的印记：分析立体主义 特有的面的爆炸原则如同合成立体主义 的断面粘贴一样，被众多标新立异的艺术家所采用，并与未来主义的激奋，同时性融汇在一起，产生出所谓立体—未来主义作品。马塞尔·杜尚便是一个雄辩的范例。他与其他一些艺术运动建立了联系。在德国，弗朗兹·马克属于将立体—未来主义与表现主义面貌结合在一起的艺术家，他的激昂画作《战斗的形》* 表明了这一点。类似的倾向在英国为旋涡画派 ，在波兰为形式主义 ，在布拉格则为埃米尔·菲拉 （1882～1953年）的立体表现派 。在俄国，马列维奇 和娜塔丽亚·冈察洛娃 （1881～1962年）等人于1912～1916年间画了一些立体—未来派的作品，它们很快便成为向抽象化倾向的过渡。粘贴技术尤其使众多画家得到启发，比如汉诺威的达达主义画家库特·施威特 （1887～1948年）。他通过裱糊和纸块粘贴，把一些废品、一些丢在这里那里的小物品放进去，以获得有起伏的构图。他再用绘画把这种效果加以强调突出，并加上一些经常是带有嘲弄和挑衅性的题目。1945年之后的一些艺术流派，如波普艺术的粘贴组合造型，也是扎根于此的。

阿维尼翁的姑娘们（1907年）帕布洛·毕加索（1881～1973年），纽约现代 艺术 馆

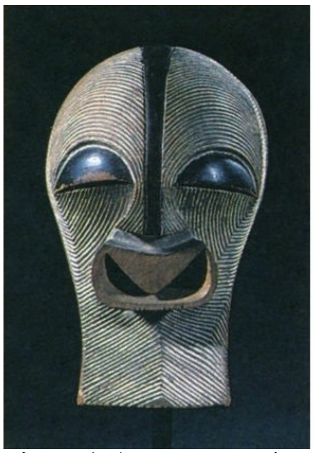


布画油画（244×234cm）。

毕加索的这幅作品是在极其保密的情况下画成的。到了1937年巴黎世界博览会时，才与公众见面。很少有人会知道这乃是20世纪艺术的一幅关键画作，也很少有人知道为它作了450多幅画稿，为了实现这件作品，进行了一场名副其实的战斗。在

这一求索中，他倾注了自己的艺术知识、经验和创造勇气。

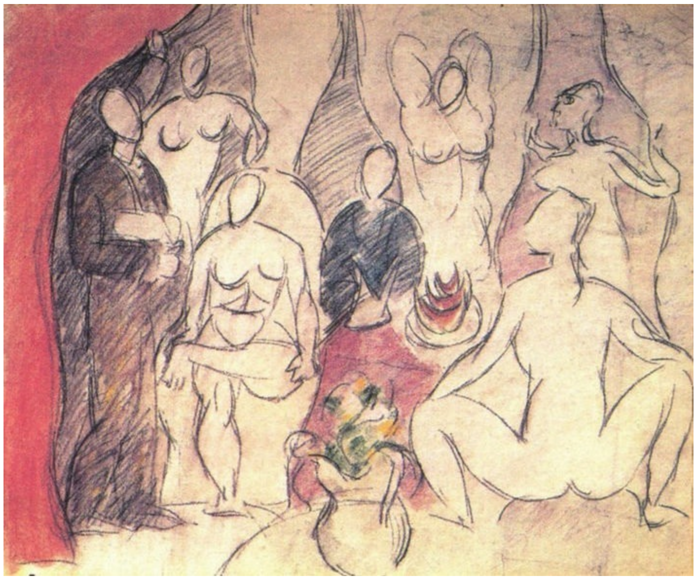
该画的特殊意义并不主要体现在题材上，女裸体完全符合比方说文艺复兴之后人们所喜爱的以希腊类型进行的艺术创作。她们使我们想到了塞尚　的《浴女》和某些妓院场景，如图卢兹·罗特莱克　所画的那样。



非洲艺术，　扎伊尔，硬木人面具。

该画的特殊性在于毕加索组织画面的方式。五个女人被放在画面上，如同贴上去的一般，没有被确定的空间，光也不统一，她们互相之间也没有任何一种交流关系。透视是多变的：左边的人站立着，呈侧面，并向画的右方看去；在她旁边，画出了两个正面女子，她们很相像，动作令人想到女人的生育。一个坐着的女子两腿分开，把脊背朝向观众，但头却向后看来。最后，在画的右边有一个站立的女人，呈3/4侧面。人物都被简化，色彩稍有变化，颜色是平涂上去的。我们好像是穿过一块挂帘看到画的，但场面又不是处在一个与真实有关的空间之中。带水果的静物同样被画在一个竖起的面上。通过人体与隔开它们的空间的相互贯通，创造出了一种新的造型空间。右边两个女子的头部令人想到1906年在巴黎一个大展览会上展出的非洲面具。另外，画上的挑衅性要胜过挖苦性。

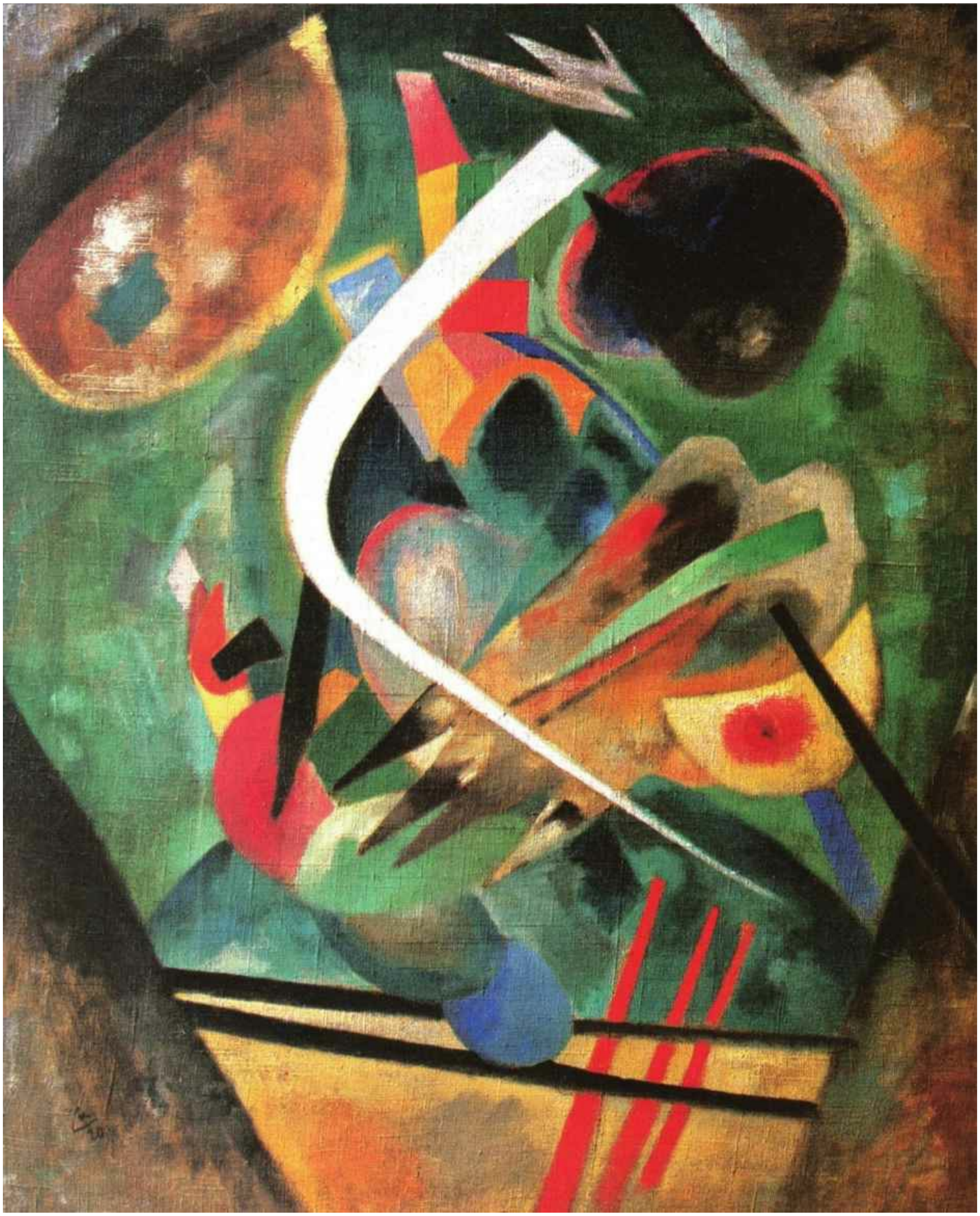
在一些素描稿中，毕加索曾引入两个男人：在中间，坐着一位水手；在左边，一个年轻男子手持一本书，在书上可以看到一位医学院的学生（在其他一些画稿中，他还手持一个死人的头盖骨）。最后完成的画仍是一个未被说明的秘密，强迫观众进行自己的思考，这也是我们这个世纪艺术的显著特点之一。



帕布洛·毕加索，　　为《阿维尼翁的姑娘们》做准备的习作（1907年）。粉笔素描（48×76cm）。



帕布洛·毕加索，　　为《阿维尼翁的姑娘们》做准备的习作（1907年）。局部人物（81×60Cm）。



瓦西里·康丁斯基（1866～1944年），《白道》（1920年）。布面油画 （98×80Cm）。科隆路德维希博物馆。

第十七章

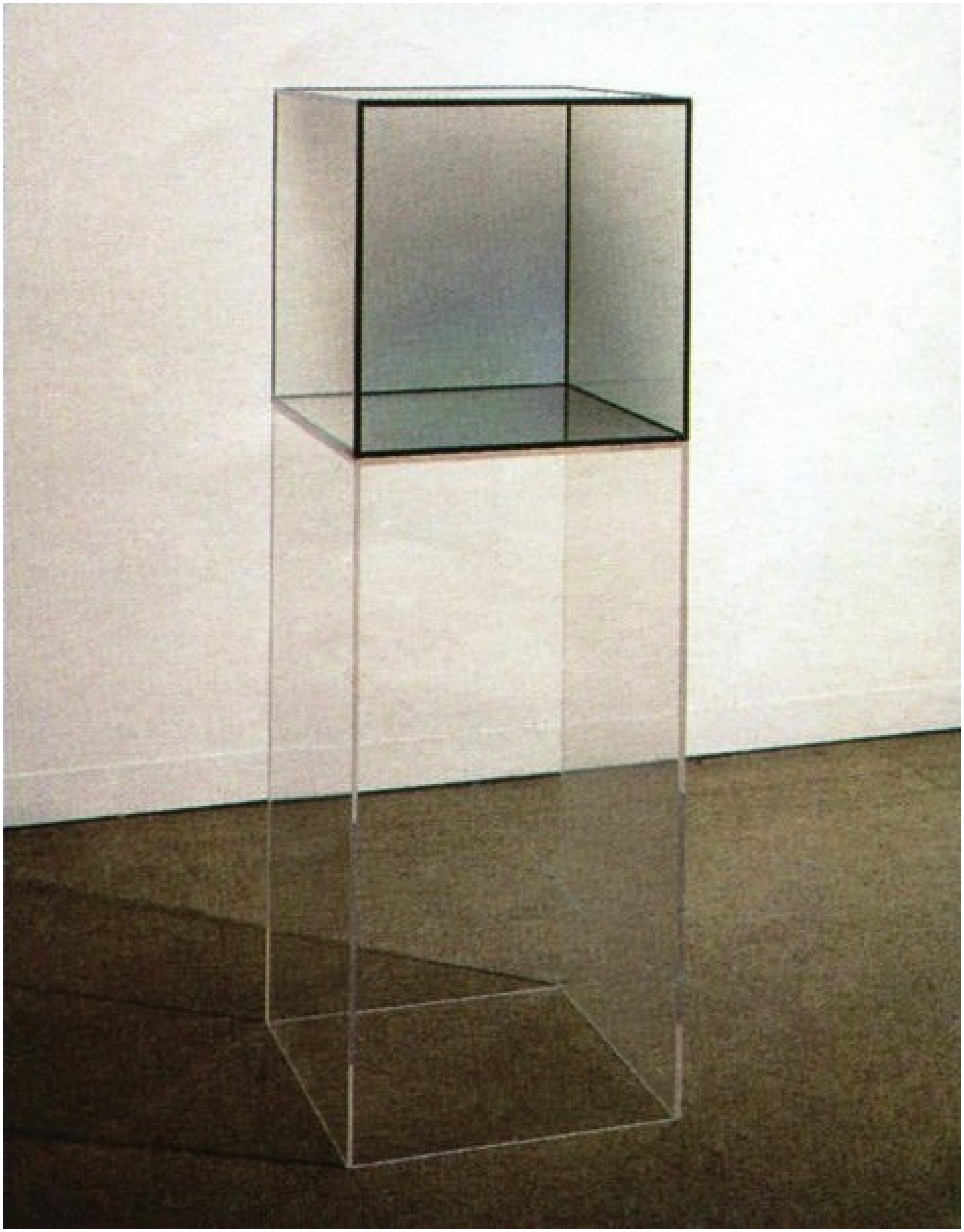
非形象艺术和几何抽象

从1910年起，抽象艺术把立体主义、未来主义和俄耳甫斯主义宣布过的东西变成了自己的纲领：抛弃对于所见世界的亦步亦趋的模仿，以利于集中在色、形、构图上进行艺术创造。康丁斯基画的一笔白道* 指出了至今仍然存在两种起决定性作用的倾向，它们也是康丁斯基所说的“大抽象”的特点。一是自发的抒情艺术，它经常由一些动作引出，属于偶然性；二是“几何抽象”，它立足于几何形状，如同拜尔的作品* 所展示的那样。1568年，文采尔·扎尼采尔就曾在速写本上面画过一些纯几何形的构成。不过，那只是些关于透视的游戏练习。列奥纳多·达·芬奇关于浸满颜料的一块海绵在墙上留下痕迹的叙述也应简单地被理解为在构思画作时对于发掘偶然性的一个发现。对于他，还谈不上把那痕迹本身视为艺术作品。抽象艺术的目标是个人的、独特的、非写生的创造，它不是模仿，而是“具有独立主题的、用精神进行呼吸的真正的艺术作品”，它“从艺术家身上”吸取生命的创造，而且服从于“内在的需求”（康丁斯基语）。

大抽象

俄国画家瓦西里・康丁斯基 （1866～1944年）1910年于慕尼黑画的一幅水彩《构图》界定了抽象艺术的开始。抽象艺术不是展示什么，它展示的就是它自己。面对着将这种艺术错误地看作是简单装饰的危险，许多艺术家感到必须正式澄清自

己的意愿。康丁期基站出来激烈地反驳了以形为准则的专制想法：“艺术家应该有些东西要说，因为他的任务并不只是驾驭形，而是要使这个形与内容相适应。”对于抽象艺术来说，重要的已是从物体外表解放出来，开被色、形、构图抓住的实质与精神。艺术家雄心勃勃地通过自己的创造行动，以一种发明的方式去与自然并驾齐驱，甚至超越它。在所有活物之中，只有人具有这种能力（瓦萨尔利语）。对外表的审视转变为“内部参与”。因此，汉斯·阿普 * 便不去重复一些体面，而是通过融化类似人的形状，寻求抓住发育过程本身。



拉利·拜尔，《无题》（1966年）。 玻璃，黄铜镀铑。



汉斯·阿普（1887～1966年），《巨种》（1937年）。

几何抽象

从立体—未来主义倾向开始，俄国构成主义画家发展了一种理性艺术，它以几



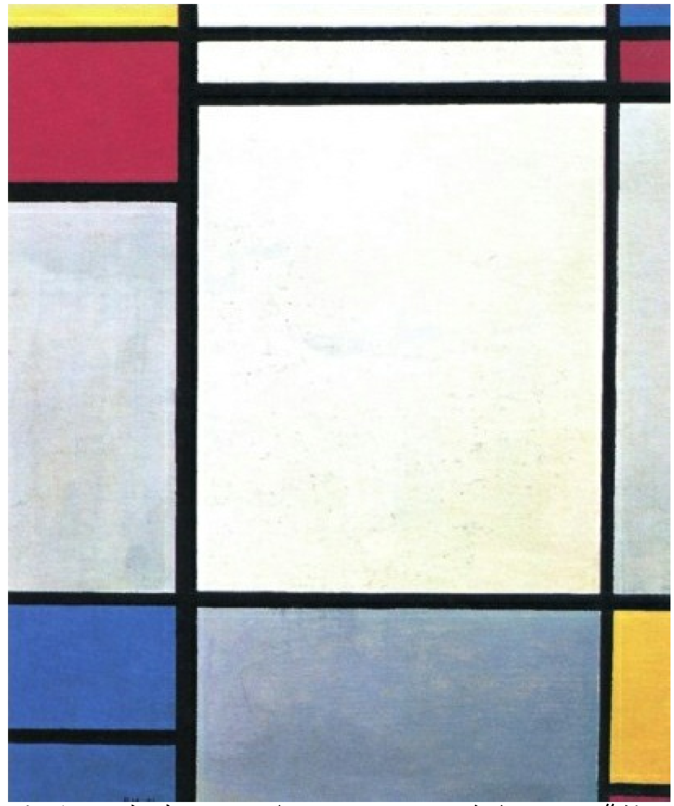
奥尔加·洛扎诺娃，《无物品的构图》（1916年）。布面油画（118×101cm）。

何所提供的方式作为基础。卡西米尔·马列维奇 （1878～1935年）于1913年画了《白底上的黑方块》，他把它叫做“裸体圣像，不带我们的时间环境”。他给自己的艺术命名为至上主义 ，表示他在造型艺术中以感受作为至高无上的概念。他影响了奥尔加·洛扎诺娃 ，后者的《无物品的构图》* 以其颜色和明确的形状代表了很大一部分该类作品。被定名为构成主义的这类艺术本是1917～1921年间苏维埃革命的官方艺术。面对苏维埃文化政策的重新定向，在“社会主义现实主义”初期，前卫画家们离开了苏联。埃尔·李西茨基 移居德国，在“包豪斯”与一些接近于他的画家，如扎纳 ，埃腾 ·约瑟夫·阿尔拜 、拉兹洛·莫霍利·纳吉 以及康丁斯基 一起任教。

荷兰画家瑟奥·凡杜斯堡 （1883～1931年）于1917年同彼埃·蒙德里安 * 一起创立了《风格》小组杂志，拥有了广泛的读者。“风格派”远离俄国革命，鼓吹以充满感觉的朴实、秩序、尊重规则为特点的绘画。蒙德里安表明从自然中吸取的本质如何通过越来越缩减的图案而成为可视的，他在水平与垂直、颜色与非颜色的富有生气的平衡之中找到了“普遍”的语言，避免了“个人悲剧”所导致的一切。

1930年，凡杜斯堡在巴黎杂志《具体艺术》中要求人们讲“具体”艺术，而不要讲“抽象”艺术，因为艺术是以画家直接使用具体绘画手段，而非抽象化过程为出发点的。他的建议导致成立了国际抽象—创造派（1931～1936年）。其成员以追

求明确的秩序而区别于旁人。奥古斯特·赫尔平 * 在形方面的艺术语言是一个典型的例子，他强调具体的记号。瑞士画家兼雕塑家马科斯·比尔 （1907年生）1944年在巴塞尔组织了第一届国际展览，然后，1960年又在苏黎世聚集了大量作品，举行了名为《具体艺术——50年的演变》的展览，使具体艺术得以充分表现。


彼埃·蒙德里安（1872～1944年）， 《构图Ⅰ》（1931年）。

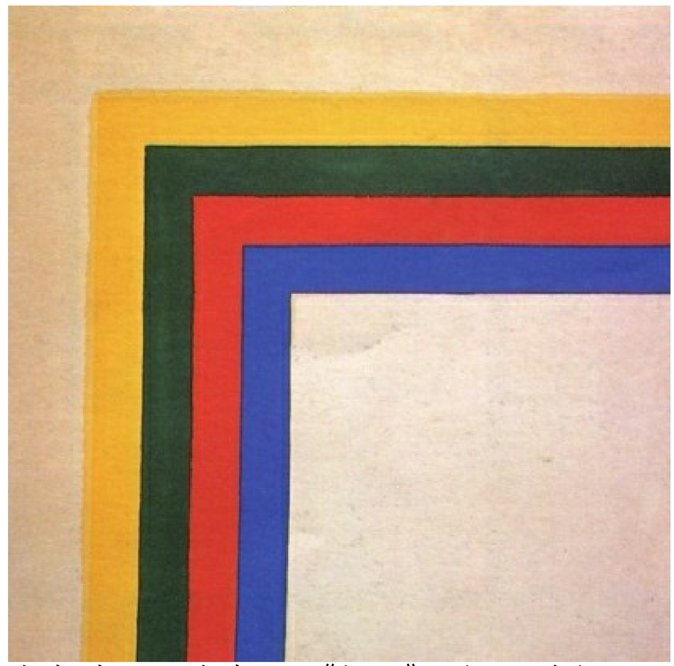
美国的贡献


奥古斯特·赫尔平（1882～1960年），《构图》（1940年）。

面临德国纳粹开始专政和第二次世界大战爆发，许多艺术家被迫离开欧洲。他

们在美国任教，并给一些美国艺术倾向以启发，例如出现在50年代末的“新抽象”。对于“包豪斯”色彩成就的心理学研究是这种系统探讨的基础。这一流派的代表者是马克·罗思科　（1903～1970年）、巴奈特·纽曼　（1905～1970年）以及阿德·莱因哈特　（1913～1967年）。“硬边绘画”是其中一个特别的方向。克奈特·诺兰德 * （1924年生）的画展现了稀释油彩画出的一些面，周围有着尖利的轮廓，将形明确地隔开。作品表面被命名为“成形画布”，作为绘画的依托，并且从60年代开始，把各种材料联在了一起。

在雕塑领域，60年代的最小主义艺术努力找到一种形的语言，把形缩减为简单的基础结构。罗贝尔·莫利斯　是这一流派出色的画家。他解释了具有决定性意义的空间简化：“形的简化并不一定带来艺术经验的简化。均一的形并不削弱各种关系，而是使它们具有秩序。”



克奈特·诺兰德，《摇摆》（1964年）。

另一位移民艺术家汉斯·霍夫曼（1880～1966年）对抽象表现主义　在美国的发展给予了启发。它与各种几何抽象形式同时。除了弗朗兹·克兰　、威廉·科宁　、马　克·托比　和罗贝尔·马瑟韦尔　之外，还尤其要提到杰克逊·波洛克　这位“纽约画派”的重要代表。

战后的欧洲

第二次世界大战之后，抽象艺术也从巴黎开始，在欧洲继续演变。1945年，让·迪比费　（1901～1985年）与让·福特里耶　（1898～1964年）展出了一些厚涂

的、残败的或用笔把颜料推到画布上去的作品。1952年，塔皮耶把这种艺术命名为“非形象”，这一叫法变成对一切以动作为重点的绘画的形容语，它们拒绝固定的构图法则，要求自发的创作过程，试图直接表现精神冲动。乔治·马修 * （1921年生）把自己以直接感受作为基础的强烈艺术命名为“抒情抽象”。



“我相信，创作行动的敏捷是我绘画最重要的条件之一。我确信只有行动的迅速才能够使人捕捉和表达从深处涌上的东西，使这种自发的突破不受羁勒，或因思考、理性的介入而改变。”（乔治·马修语）

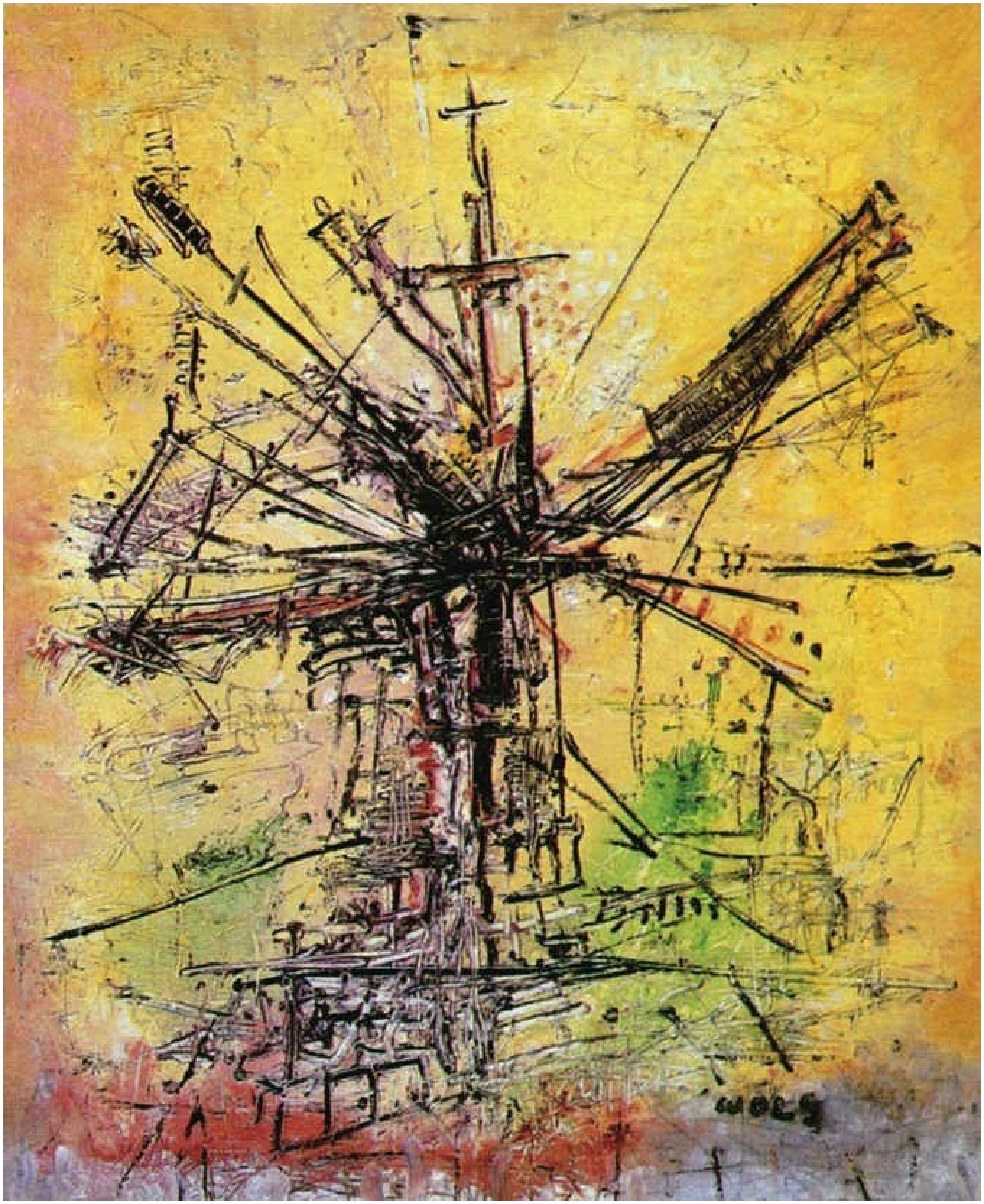
1956年，艺术评论家米歇尔·瑟弗尔谈到“滴色主义”，在这一词语下，不仅列入马修，而且列入了沃尔斯 的作品。《风车》* 表明了书写本身的重要性：风车是偶然出现在那里的，它不是绘画的目标。很快，绘画行动过程本身在一定意义上讲，便成为了艺术家心理状况的震动仪（我们可以在这里与超现实主义的自动主义建立起对应关系）。这些自发艺术形式有着多种多样的类似倾向，比如阿尔拜尔托·布里 （1951年生）以熔化的电影胶片为基础材料所进行的组合，卡拉·阿佩尔 （1921年生，1948年创建的眼镜蛇画派成员）的感情激越、颜色浓厚的绘画，卡尔·奥托·格茨 （1914年生）借助于浸在湿颜料中的刮刀所作的滴色画，还有赛·腾伯雷 那令人想给胡涂乱抹的记号语言。



乔治·马修作品图。

一种艺术？

1959年在卡塞尔举行了全面展示世界当代艺术的《文献》展览，作品都是作为“普遍风格语言”的抽象艺术。被去掉了参考物的作品属于非程式艺术或几何构成，不像一些能够联想到某种东西的画那样，它们不能被破译，一些观众似乎完全不知所措，观众被迫面对一种新的看画方式，它不以人们熟悉的事物为基础，也不是他已知道的，而是给他一种发明式的提议。他动员起自己的奇想和创造力去予以回答。不过，艺术总是该时代精神状态的反映。抽象艺术朝向被解放的观众，它对观众的要求很多。观众必须学会在任何情况下都不把它视为抽象，而把它看作是坦率的建议（舒马奇耶*　　）。而且，抽象艺术作品还反映着一种生动的过程，一种深求，一种摈弃，以及来自艺术家方面的新创造。同时，它要求与观众进行主观的、生动的对话。



沃尔斯（1913～1951年），《风车》（1951年）。

布面油画（73×60cm）。



埃米尔·舒马奇耶的作品。

3号（1949年）杰克逊·波洛克（1912～1956年）

华盛顿希尔施霍因博物馆



混乱的颜色，红与橘黄的色调、黑、色点、弯弯曲曲的线条。人们用习惯的观画目光去寻找那些可以分辨得出，或通过组合能够找到的体面、熟悉的记号，必定大失所望。但如果我们挑选一条偶然的色彩痕迹，并用目光追随着它，我们便会看到它掩盖着另外一些颜色痕迹，而它本身也被与它相交的痕迹所掩盖。我们会感到它不是复制，而是一个运动过程的结果，我们可以从精神上去追随这一运动。赫·罗森伯格将波洛克的艺术命名为“行动绘画”。

画家并未在画前，而是在“画中”，摇晃着一个装满颜料后打了孔的盒子或者一支长长的沾满颜料的画笔，就像一只钟表，悬在展平于地面的画布上。他用滴下的色组成一个网，以舞蹈的动作去活化它，全凭瞬间的激情启示，好似有魂附体一般，没有任何有意识的表现或忆及任何东西。波洛克把这种技术命名为“滴色法”，并在1946年末首次使用。他从中总结出一种物质化的、可以保留下来的运动，使他洒下的痕迹能重新组织起来：时间是可视的。这乃是一种最具瞬息特点的记录。“在地上，我感觉最好，”波洛克解释说，“我感觉更接近画，而不仅仅是它的一部分。这样做，我就能……真正地待在画中。”感知乃是用身体去看，它不要

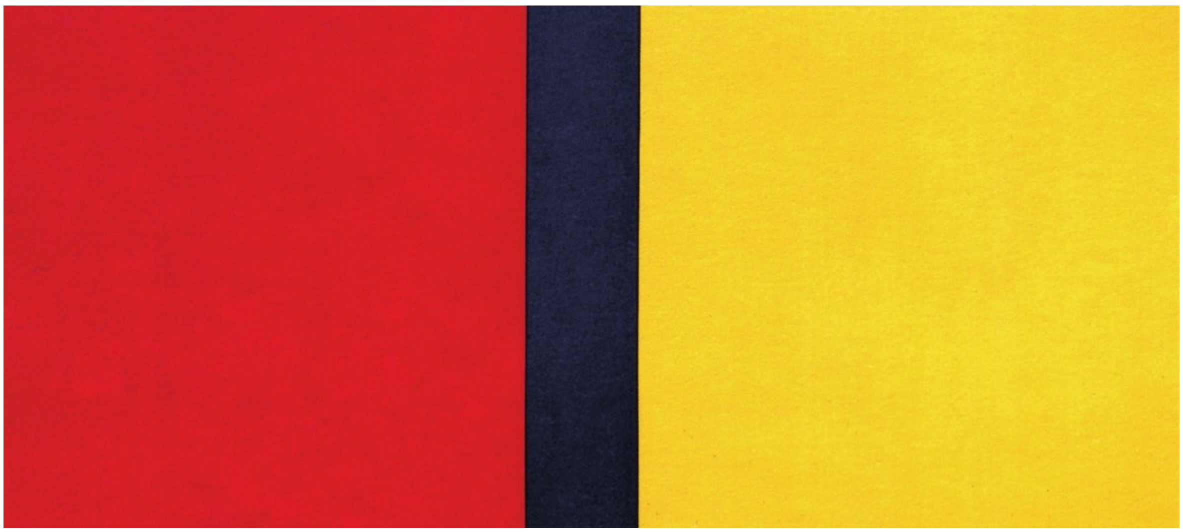
求被破译，但它应该公开地让人感受到画所显示的过程和美的辐射。然而观感、思想的组合或者观众的解释都并不是应有的那样。在波洛克看来，观众“应该力求采集到画向他们建议的东西，而不是带着一个主要内容或事先设计好的想法来进行验证”。



杰克逊·波洛克在工作。

谁害怕红、黄、蓝？IV（1969～1970年）

巴奈特·纽曼（1905～1970年），柏林，国家博物馆。



布面丙烯（274×603cm）。

这幅横放的画展示了三种颜色：左边一个红色的正方形，右边一个黄色的正方形，中间被一条宽55cm的蓝带隔开。这幅画没有画框，只有当观众从全正面看时才有效果。五层红色（鲜亮的镉红），两层黄（鲜亮的镉黄）和蓝（群青）赋予颜色场地以平坦均一的表面。

观众如果朝画很快地看上一眼，便立该会发现：没有细节，没有需要很多时间和努力，或至少要通过复制去捕捉的复杂结构。纽曼的画主要就是通过它的绘画性（在真实作品上可以看到），展开绘画过程的瞬间。

“一幅纽曼的画并不旨在表明时间超越意识，它要自己本身成为事件，成为进行着的瞬间……一幅纽曼的画，就是一位天使。他什么也不说，他自己就已经说明了

一切。”（杰·弗·莱奥塔尔）

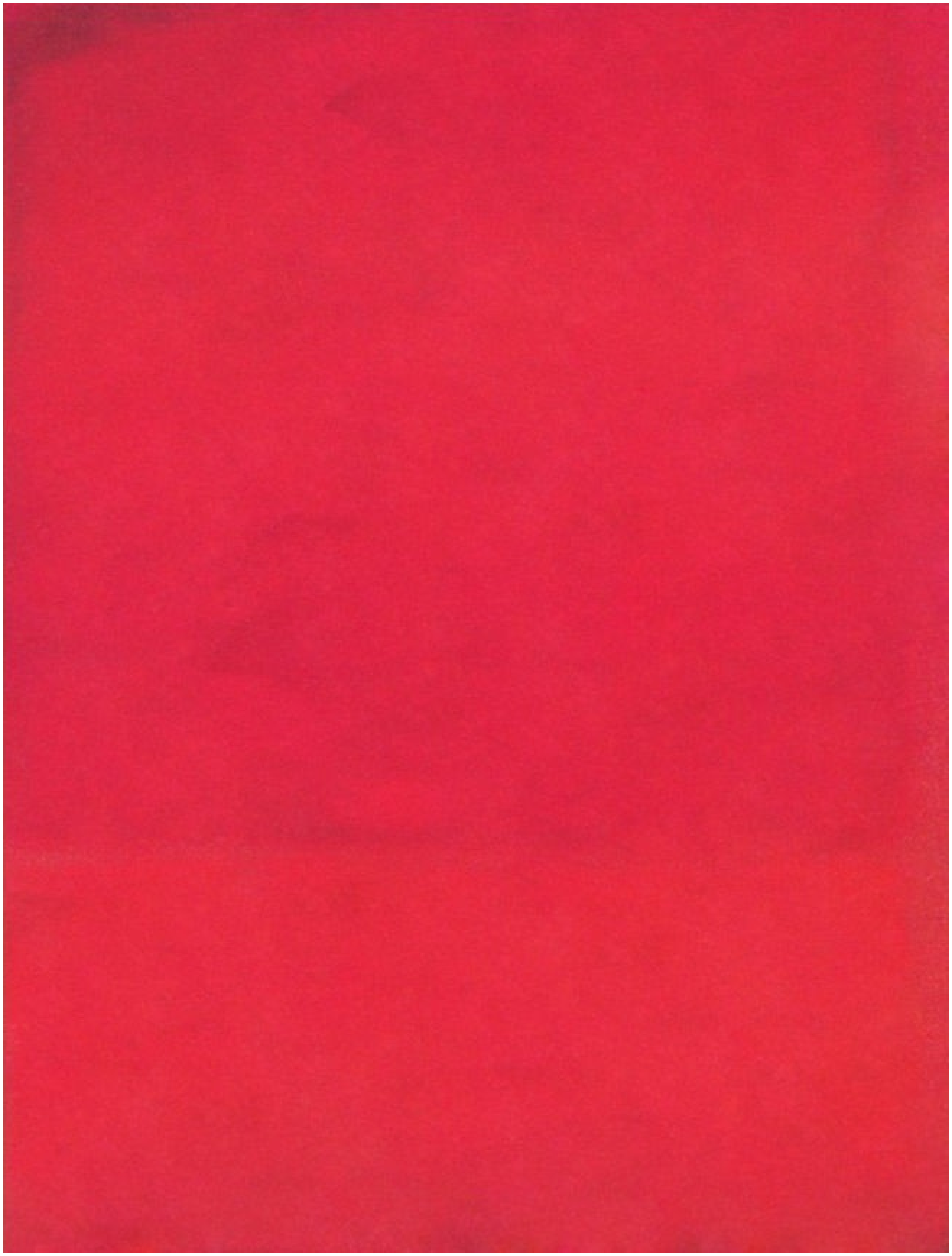
“画带着它的两三个神秘目的，就像启示录一样，似乎沉浸在扬格的夜思之中。由于均一性和无边无沿，它只有画框作为前景。当你看它时，就如同人们已经割去了你的眼皮。”1810年克莱斯特这样写道（面对弗里德里希《海景》的感受）。

“我的画，”纽曼说，“不是空间的运作，它不联系于绘画表现，而联系于一种暂时的感受。”

与给偶然性留有地位的抽象表现主义自发行动艺术不同，纽曼的画都经过深思熟虑。颜色平涂上去，阻止人产生任何对空间的联想。纽曼和新抽象的所有画家都对东亚哲学（佛教、禅）极感兴趣，并从东亚艺术中获得灵感。他们打算造成冥思效果的画作（参见马克·罗思科* ）中那种均一色彩的力度便是出自此。通过颜色关系造成的多种深度的空间力量召唤观众抛弃与画保持距离的行为，以便达到对自身的更为尖锐的意识。



卡斯帕·大卫·弗里德里希（1774～1840年），《海边的修道士》（1808～1809年）。布面油画（110×1715cm）。



马克·罗思科（1903～1970年），《红色，橙色》（1968年）。布面油画（234×176cm）。



达尼埃尔·斯波里（生于1930年）《吉施卡的早餐》（1960年）。多种材料（69×34×64Cm）。纽约现代艺术馆。

第十八章

具象艺术：主观目光



帕布洛·毕加索（1881～1973年），《持长生花的女人》（1942年）。布面油画（195×132cm）。

达尼埃尔·斯波里用他的《画——陷阱》* 把偶然产生的一种状况固定下来了。他在一块桌面上粘上了一餐饭后放在那里的一切东西。他把这幅浮雕式的组合挂在墙上，连椅子都没有忘掉。斯波里是“新现实主义”画派的成员，他们于1960年聚会于巴黎，以反对统治了该时代的抽象艺术。在“达达派”仍然延续，杜尚继续通过现成物在艺术与生活之间进行鉴别的同时，这些画家旨在与现实世界进行直接接触。斯波里的组合是“大现实主义”极端彻底的一个例子。这种现实主义构成了当代艺术的一极，对立于康丁斯基（1912年）的“大抽象”。康丁斯基雄辩地坚持这两极都有同样的存在价值，它们在艺术实践中都有大量的各种各样的相互对应。具象艺术通过与可见现实的关系来确定自己的方向，在任何情况下，它都不把自己看作对自然的奴隶式的摹仿。正如保罗·克利1920年所说，“艺术不复制看到的东西，而是使人能够去看

到”。寻求的目标既非眼睛的艺术错觉，也非理想化，它是要以批评的方式对现实进行主观审视。于是，在毕加索的画* 中，刺人的色彩、变形和对形的强调，都是画家主观审视时特有的表示，是一种激情的表达。可视的和想象的世界总体可以成为一幅画的对象，它导致了艺术界限的取消，并且使表现方式得以多样化和混合起来。

表现艺术


恩斯特·路德维希·凯尔希纳（1880～1938年）， 《梳妆》（1912年）。布面油画（（101×75cm）。

20世纪具象艺术具有极大的风格差异。我们可以分辨出四种大的倾向，它们相互间又有几种联系在一起的方式。它们是具象现实主义、批判现实主义、组合艺术和表现艺术。

以变形、色彩强烈对比、滴洒颜色等方式进行的表现艺术反映了由主观所确定的现实形象。“表现主义”一词是1911年由海尔沃特·瓦尔登 在（柏林出版的）杂志《风暴》上首先引入的，旨在从根源上说明现代前卫艺术总体。如果更确切地将它运用于一种风格上，那么这一叫法主要是指1905年在德累斯顿创建的被称为“桥社”的艺术家团体。该派画家恩斯特·路德维希·凯尔希纳* 的作品表明自发的书写如何借助对激情所决定的形、色进行强调，而反映出主观

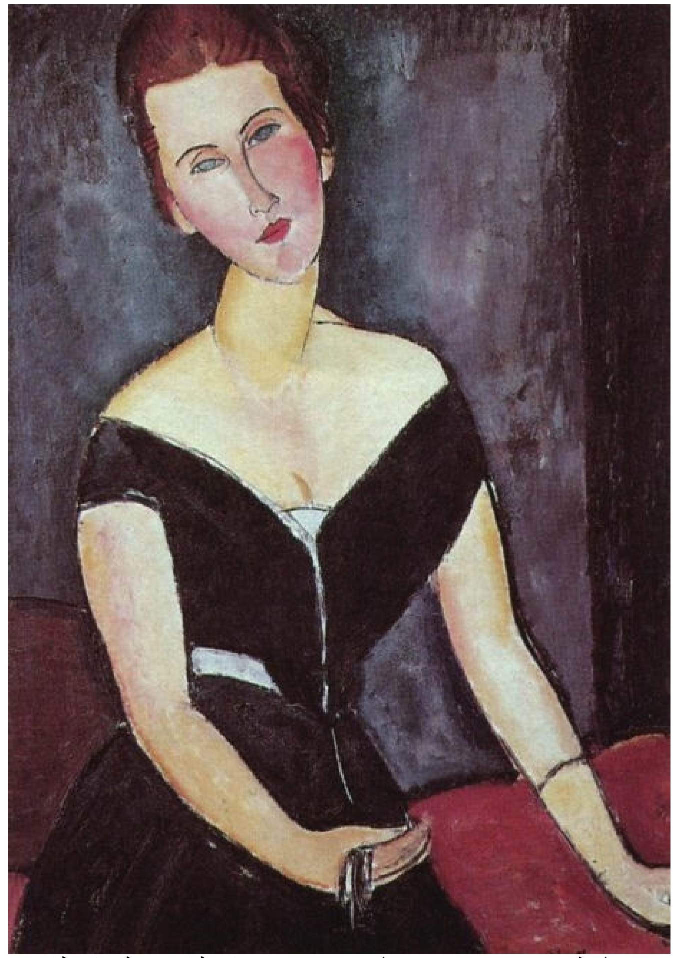
审视来。


亨利·马蒂斯（1869～1954年），《罗马套头衫》（1940年）。布面油画（92×72cm）。

宣告和启发了《桥社》的是产生于1885～1900年间的作品（万森·凡·高、爱德华·蒙克、詹姆斯·恩索尔、亨利，德·罗特莱克），非洲雕刻，日本染色版画，以及火焰哥特式艺术。由于技巧并未像人们希冀的那样去解放人，反而加剧了神经错乱，所以这种现实导致了人们越来越大的怀疑，促使许多艺术家去实施一种主要联系于自己的精神状态的艺术。1907年，埃米尔·诺尔德 在一封信中写道：“如果在一些当代艺术作品中，你发现一种无政府主义倾向，一种专制、放纵的特点，或者粗野蛮横，那么，你就去长久、仔细地研究一下这些作品吧，你最终会承认使你觉得专制的已经变成了自由，粗野变成了精美。无进攻性的作品是极少具有某种价值的。”

一直持续到1913年的“桥社”暂时地吸引了像埃米尔·诺尔德 这样的德国北部的一些艺术家，瑞士人居诺·阿米埃，以及荷兰人吉·凡东根。后者也是法国“野兽派”（1905～1907年）的成员。这一派画家没有加入在克尔恺郭尔哲学影响下成为德国表现派特点的忧郁悲观主义，而是利用了类似的作画方式。“野兽派”因为高更 强调绘画的主观特点而热爱他，并且对他从中所吸取的结果——手法的简化，使用激烈的纯色——更是五体投地。在亨利·马蒂斯 * 的领导之下，该派取名“独立派”，在1905年秋季沙龙上出示了作品。艺术评论家路易·沃塞尔把他们

的工作比作野兽。于是，“野兽派”一词便被用来确指他们的风格。

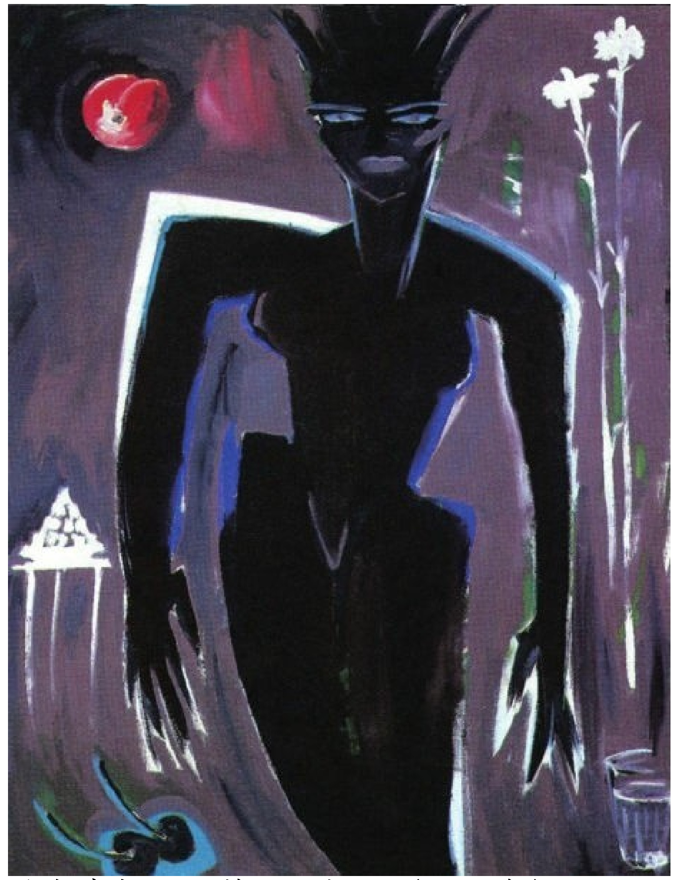


阿莫迪奥·莫迪利阿尼（1884～1920年），《吉·凡·麦登夫人像》（1917年）。

“我最期望的，”亨利·马蒂斯在1908年写道，“就是表现……我不可能奴隶式地照抄自然，我需要反映它和将它置于画的精神之下。”（马蒂斯，《大杂志》1908年12月25日）野兽派的首领马蒂斯与理想主义的古典派（大卫、安格尔）拉开了距离，而且也和由库尔贝实践的接近自然的现实主义，以及依赖瞬间的印象派的视觉艺术拉开了距离。不管是作为游戏者，还是挑衅者，反正法国野兽派与德国表现派一样，打算自己来确定艺术活动。他们既不把绘画看作奴隶般模仿，也不把它看作专制的发明，而是视为一种知识活动：他们自己的创作过程。他们按照凡·高的榜样，想到颜色和形是表达与自然的特殊关系的一种手段。“我们极为严肃地认为，”弗朗兹·马克于1912年写道，“我们，现代画家，不再从自然中提取我们的形……大自然在我们的画上闪亮，如同在一切艺术形式中一样。”其目标是用“迈向精神世界的一步”这样的艺术去统治和解释自然。“我们今天所寻求的是一些被藏在外表面纱后面的事物……我们在寻找和描绘存在于自然之中的自我，它的精神方面。”（马克，《牧神》杂志，1912年3月7日）

1909年由俄国人瓦西里·康丁斯基 在慕尼黑创建的“画家新同盟”也是表现派的一部分。1912年，就是从这一派中产生了对蓝色骑士感兴趣的团体“青骑

士”（弗朗兹·马克　　、奥古斯特·马克等）　。在战争的翌日，表现派思想继续在产生影响，不管是对造型艺术，还是对文学、音乐、电影。除了德国之外，表现主义倾向还在维也纳（欧斯卡尔·珂珂希卡）、瑞士（阿拜尔托·吉亚柯梅蒂）　和法国（吉尔曼·利齐耶 、乔治·鲁奥） 等地出现。在巴黎作画的一些移民者，例如立陶宛人柴姆·苏丁 、俄国人马克·夏加尔 以及意大利人阿莫迪奥·莫迪利阿尼 * 的作品在形和色上也都是表现派的。



埃尔韦拉·巴赫，无标题（1985年）。



理查德·埃斯特斯，　《食品店》（1967年）。布面油画（166×123.5cm）。科隆，

在二次大战之后，抽象表现主义　有了新的发展，出现了像阿斯格·约恩　和卡莱尔·阿拜尔　这样的一些画家，它们是把具象与抽象表现结合起来的“眼镜蛇派”（1948～1950年）的成员。在70年代末，一个新的具象表现派发展起来，它主要在以埃威拉·巴克*　　为代表的德国（新野兽）和意大利（齐夫拉艺术），作品一般均为大幅，使用着一些各自编码的记号。

具象现实主义艺术

主观审视并不联系于一种确定的风格，

路德维希博物馆。

而是呼吁多样化。这种多样化甚至可以出现在同一位画家的作品之中，例如在帕布洛·毕加索　的画中包括了立体主义、表现主义、超现实主义阶段，同时也将美术史上的一些杰作作为典范，以便用自己的方式去表现它们。

主观审视可以反映为天真、朴实的语言（亨利·卢梭）　，也可以是对可见现象的分析（立体主义）；可以体现为内部现实莫测高深的象征主义（超现实主义），也可以表现为气氛热烈的精细的集中刻画（爱德华·霍珀）　。

1925年，新现实派画家在曼海姆举行大展，出示对于日常生活的描绘，表现大城市景象和工业环境，朴素和忠实地抵达一切细节。他们的具象现实主义被60年代末和70年代的美国、欧洲照相现实主义　、超级现实主义　*　所采用。由于世界已经被摄影、电影、电视越来越非直接地发掘，因此，“照相现实主义”的主题也不再是对象本身，而是出现在照相依托上的翻版。报纸被拍成照片，然后，极精确地重现出来。甚至连汉堡“斑马”派（建于1965年）成员这样的艺术家也都从摄影中提取题材，以表现日常生活的现实场面，让它们带上象征、批评或嘲笑。其他一些艺术家，如加拿大的阿莱克斯·戈尔威尔　，只是用他们极清晰的画作传达出对一幅照片的印象，并未从中获得任何灵感。80年代，一些纽约画家，如大卫·塞尔　、让·米歇尔·巴斯吉亚　以及理查德·龙戈　的具象作品都更富于表理主义，带有部分说明性和象征主义。

大众传播与诞生于英国的波普艺术　主题的一部分。洛朗斯·阿洛韦在1956年用它来确指那些运用粘贴、绘画、构成，利用通俗物品，以批评、嘲笑西方消费社会为特点的艺术。英国画家理查德·汉密尔顿　*　以嘲弄的方式，采用了描绘日常物品的手法，这些物品都取自广告和插图。从20年代开始，艺术与广告便相互影响着，

这导致了60年代初美国波普艺术代表人物的实践，不管是在加利福尼亚（梅尔・拉莫斯），还是在纽约（昂迪・瓦霍尔 和罗依・利希滕斯坦 ），都是如此。“波普艺术，”迪昂·瓦霍尔（1930～1987年）解释说，“想要不带任何提示地让事物自己说话。”日常物品通广告、连环画、涂抹、时尚和设计，被赋予了美学含义，因此，它便超越了日常看它时目光的表面性。放大、风格化、非直接转变，这些办法把一件日用品变成了艺术品，使它在博物馆或画廊中找到了自己的位置。



理查德・汉密尔顿（生于1922年），《什么能使我们今天的家如此不同、如此亲切？》（1956年）。粘贴画（26×25cm）。

批判现实主义

第一次世界大战之后，像奥托・迪克斯 和乔治・格罗茨 这样的一些艺术家坚持了弗朗西斯科・戈雅 （1746～1828年）的传统，公开揭露战争可怕的后果和资本主义带来的社会失控。这种被命名为“真实主义” 的艺术目标是生活过的现实，它不是被画出来，而更是作为“对社会实际的临摹”（腾伯尔语）反映出来。真实主义画家在立场上表现得偏颇，在自己的批判作品中展示进行斗争和揭露事实的手段。格罗茨* 选择了一种直接的令人不快的绘画语言，其特点愈来愈典型化，可以说已经部分地属于漫画了。

该世纪下半叶，以1968年事件为背景，一种批判现实主义在欧洲也发展起来。其社会政治目标与真实主义十分接近。我们可以举出沃尔夫・沃斯代尔 的《美国小



沃尔夫·沃斯代尔（1923年生），《美国小姐》（1928年）。布面照片，透明油画色，布画线网印刷。（200×120cm）。



乔治·格罗茨（1893～1959年），《灰色的日子》（1921年）。布面油画（115×80cm）。柏林国家画廊。

姐》* 作为例子。它滑稽地模仿正义女神和自由女神雕像，从形象的形状上暗示《世界之主基督》。一个梦想中的人物以猥亵和嘲弄的姿态升起在一系列越南战争的残暴照片上面，这些照片是由报刊在1968年向全世界散发的。沃斯代尔的构图技巧把时间资料与暂时的象征主义混合在一起。它成为全面揭露战争暴行的范例。冰岛的埃罗 、西班牙小组中的埃吉波·克洛尼卡 、意大利的评论家和煽动者勒纳托·库图索 * 都是如此。他们以自己的风格和各种各样的材料进行表达，主题则是暴力、政治压迫、剥削、孤独、消费狂，一句话，西方社会关键问题。“艺术家特别同盟”的第一届现实主义艺术三年展（柏林，1993年）展现了甚至在20世纪末仍然坚

持的这种油画、版画、雕塑具象现实主义的丰富性。

合成艺术



帕布洛·毕加索（1881～1973年），《牛头》（1943年）。根据自行车把、座铸铜（高42cm）。

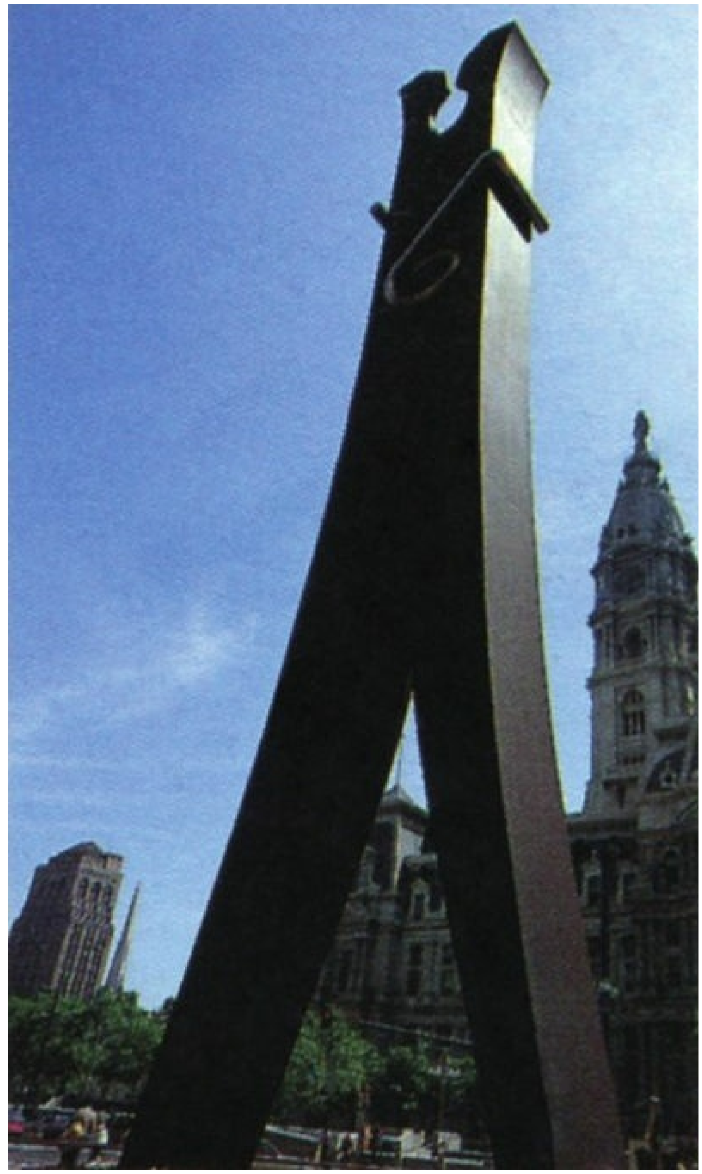
20世纪艺术的多元化通过主观性揭示，特殊的表现技巧，接近于样式主义的变形透视，使传统艺术种类之间的壁垒崩溃。当然，版画、油画和雕塑依然存在了，但在许多艺术家的作品中出现了混合杂交。“反艺术”激起了达达派，它的出现是对第一次世界大战和僵死的社会结构的抗议，这种反艺术是极为彻底的。对于表现主义者来说，物品是感情的载体，这种感情可以在抽象艺术中直至把物品消灭，而马塞尔·杜尚 却宣布成系列生产的工业品本身就是艺术品*。当帕布洛·毕加索 召唤着奇思异想，以便按照乔赛波·阿森波尔托（1527～1593年）的方式，赋予自己找到的物品组合* 以新意义之时，杜尚的“现成物品”已被他署上名字，在博物馆里展出了，它在邀请人们用新眼光对我们时代的“圣像”瞅上一眼。这些“现成物品”成为榜样，使“新现实主义派”（1954年建于纽约）的组合艺术和“新现实主义”（1960年建于法国）从中受益。人们可以从他们之中找到一些代表，如把日常用品升到纪念碑行列的克莱茨·奥顿伯格 *。他还实现了一些不可思议的“自塑”，将它们缝在画布上，并加以放大。还有达尼埃尔·斯波里的《画——陷阱》* ，以及阿尔曼 把日用品装在一个有机玻璃盒子里的《堆积》系列。在20年代，科特·施维特斯 把各式各样的物品放到《梅尔茨》里，成为组合的先驱。随后出现表面有起伏的作品（1961年在纽约举办了大展）和美国人罗贝尔

·罗森伯格　的“组合画”，他使消费品成为画中不可分割的一部分。表现日常生活场面的表面起伏的艺术作品先被称为“环境”（爱德华·肯赫尔茨）　，在80年代和90年代，被称为“装置”（利伯卡·霍恩）　。法国人雷蒙·汉斯　、意大利人米莫·洛特拉　　运用他们找到并剪裁了的招贴画把时间的瞬息即逝物质化。从70年代初起，“取痕”作品也是把时间物质化。这一倾向的艺术家在虚构的考古博物馆（法国的安娜·波瓦利埃　与帕物里克·波瓦利埃　）展出了人类演变中的一些迹象（克洛迪奥·柯斯塔　在意大利）和关于地区历史的一些发现（尼克洛斯·朗　在德国*）。

作为造反艺术特点的呐喊（滥觞于1893年爱德华·蒙克《呐喊》一画）似乎已经被日常生活的平淡无奇所窒息。1986年，埃斯特尔　和扎肯·格尔兹　矗起了一座12米高包铅的反法西斯、反战争纪念碑。参观者被要求在上面刻下姓名和见解。当一切可用空间都被刻满时，该碑便被埋入地下，最终在那里完全消失。在该世纪末，一种集体的呐喊取代了表现主义的个人叫喊。它似乎受到思想的推动，这是一声不应该不为人所知的警告的呼喊。



尼克洛斯·朗，　《给科特兄弟、姐妹的箱子》，拾来的物品（1973～1974年）。



克莱茨·奥顿伯格（生于1929年），《钳》（1976年），（高13.70cm）。

男女小丑（1925年）

马科斯·贝克曼（1884～1950年），曼海姆美术馆



布面油画（160×100cm）


马科斯·贝克曼，《狂欢节》（1920年）。布面油画，局部。

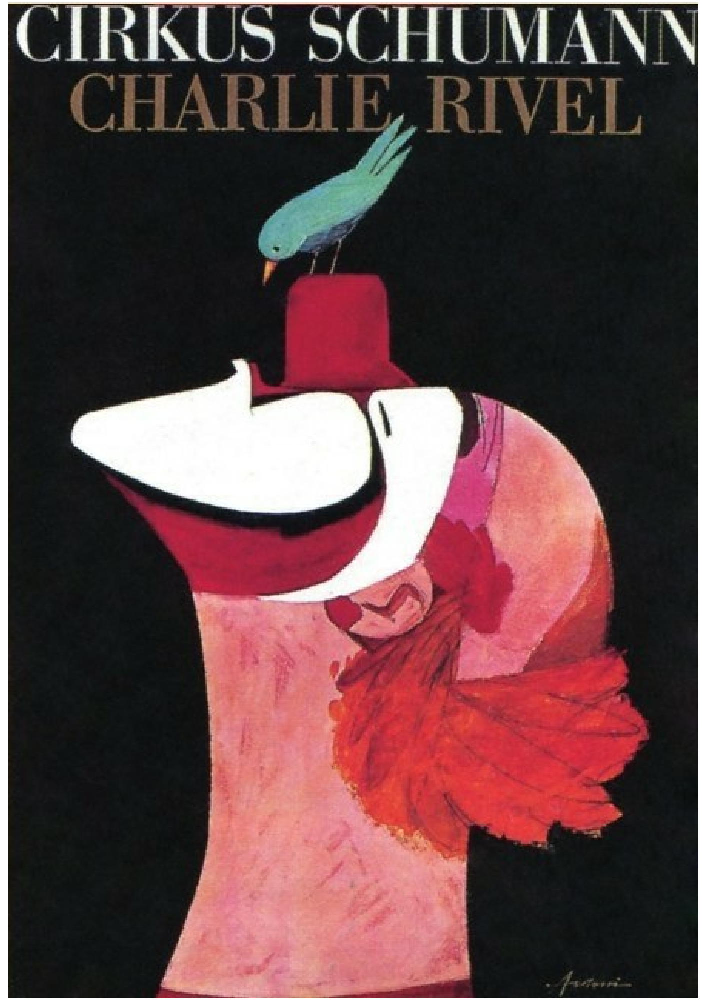
一个着绿衣者坐在靠墙的扶手椅上，两腿朝向空中，双手抱着小腿。他的头被白布包裹，形成一个尖。在眼睛的部位有些窟窿，使他可以看到外面。在他的前面坐着一个女人，好像是坐在椅子扶手上，双腿交叉，右手打开着一柄折扇。她正对着观众。画中只有很少的道具来使场面变得完整：一面镜子横挂在墙上，左半部被女子的肩和臂挡住；椅旁放着一把大提琴，一条绿色披肩，一顶小丑戴的白帽；地上还有另一把折起的扇子（除非这是一把刀？）。人物和物品占据了画的全部上半部分，以至于空间显得狭小。从左上方射入的光组织着阴影，区别着颜色层次，使一切成分都具有体积感。构图的硬直使题材具有某种僵化的感觉。从题目上可以看出男人是位小丑。他滑稽可笑的动作产生一种挑衅性的猥亵效果，他的面具给他以安全保护，使人想到马戏团的丑角。小丑被掩盖的面孔和苍白的颜色是全画的特点，它反映出不安全感，同时也使小丑接近于装扮成丑角的女人。她是喜剧中的人物，在剧情变化中，她是抒情而忧郁的，就像杂技中白脸的小丑。女丑角很俊俏，但以带有疑问的目光盯着画外的一点，她用左手指向不可预见的未来，神情就好似一尊斯芬克斯。

该画带有自传的味道。马科斯·贝克曼藏在小丑身后，女丑角是21岁的马希尔德·凡科波克，她后来成为了贝克曼第二个夫人。她的专横姿态不足以掩饰画家在这一

关系刚刚开始时的忐忑不安。这幅画是在狂欢节时画的。除了传记特点之外，它也同许多这类作品一样，象征性地提出了生存问题，想要知道在一个不安全的时代，人与人的关系，特别是男人与女人的关系究竟是一种什么样的状态。



贝尔纳·布费（生于1928年）《小丑》（1955年）。布面油画（230×150cm）。日内瓦小宫美术馆。



艾伯·安托尼，舒曼杂技团招贴画（1967年）（119×80cm）。哥本哈根工艺美术馆。

人与肉（1954年）弗朗西斯·培根（1909～1992年），芝加哥，美术学院。



布面油画（129.2×121.9cm）

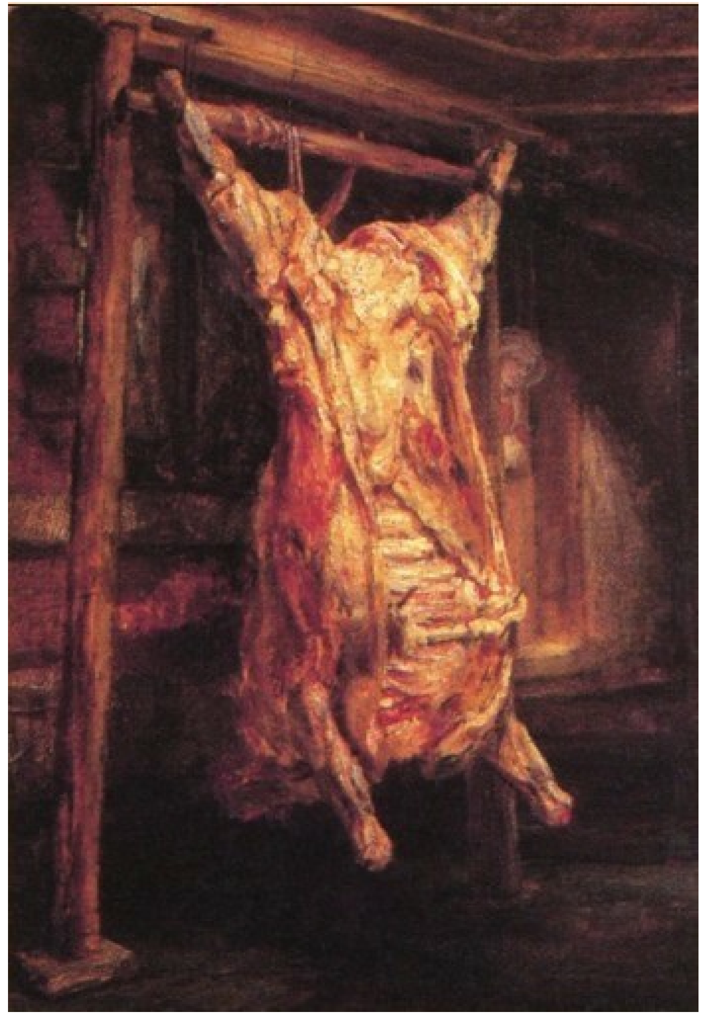
用画笔、刷子和手指，在一幅事先打了底的画布粗糙的背面作画，英国画家弗朗西斯·培根作品的特点在于它是经过执着的工作完成的，这一绘画把偶然变成了绘画视野的组成部分。“在画画的过程中，画面是在变化中的。”培根解释说。这位画家作画时既不打草稿，也无稿本。不过，他跟随着一个模特儿：委拉斯贵支画的英诺森十世教皇像。从1950～1965年，培根以这幅画为出发点，画了45幅，一个系列的作品。

他对教皇生动、变形、毁坏性的表现还受到一幅照片的启示，那是庇护二世教皇坐在滑竿上。这幅画进一步加强了教皇的孤独感，通过画上黑色区域和用素描暗示了的狭箱子把孤家寡人的状况画得更加深刻。为了叫喊而张开的嘴（画在一张刷出的脸上）使人想到塞盖·爱森斯坦的著名电影《战舰波将金号》（1925年）中乳母的喊叫和爱德华·蒙克的画作《呐喊》（1893年）。培根极端表现主义的艺术要求象征主义的解释，张开叫喊的嘴也很像一道伤口。教皇孤单的身影乃是一切焦虑不安、走投无路、恐惧孤独的象征，是悲观主义的象征。在教皇皇位上方，我们可以看到几乎毫无过渡地耸立着被屠宰了的牛的两扇肉。

该画与伦勃朗[*] 的关系，一如它与柴姆·苏丁[*] 的联系，跳入我们的眼帘。屠宰场的气氛和病态美在培根身上唤起一种厌恶，和与此同时的一种精美感觉。画家把牛肉和教皇像组合在一起，象征着死亡，这样便形成关于孤独和虚无主义的可怕隐喻。它使人想到尼采《扎拉图士特拉》中的《死神的代表》。两扇牛肉则暗示着死亡天使的那对翅膀。



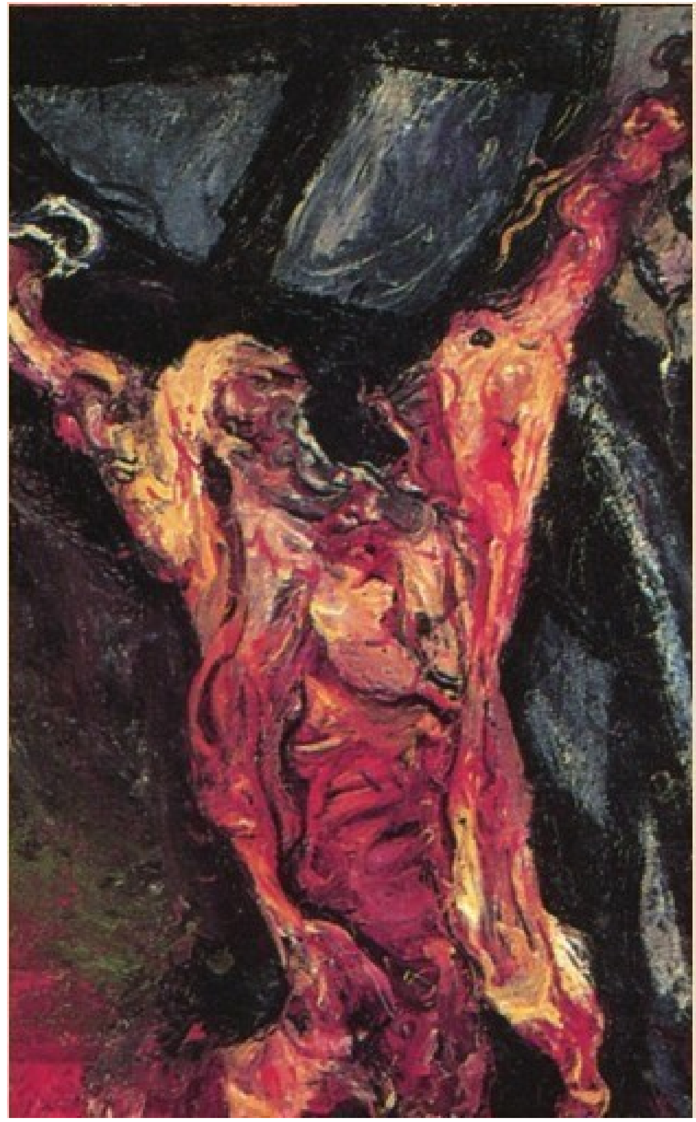
迪也戈·委拉斯贵支（1599～1660年），《英诺森十世教皇》（1650年）。布面油画（140×120cm）。



弗朗西斯·培根，　对委拉士贵支《英诺森十世教皇》所做的研究（1953年）。布面油画（153×118cm）。



伦勃朗（1606～1669年），《被剥了皮的牛》（1655年）。木板油画（94×67cm）。



柴姆·苏丁（1894～1943年），《大牛》（1925年）。布面油画（114×75cm）。

超级市场女士（1970年）

杜瓦纳·汉森，爱克斯·拉·夏拜尔，路德维希市场。



玻璃纤维，塑料，服装——真人等大。

1877年，当奥古斯特·罗丹（1840～1917年）展出他的雕像《青铜时代》时，他的诋毁者指责说他的雕像是用从真人身上套下的模子做的。猛烈的谴责要压垮他，把他视为了剽窃者。从20世纪60年代以来，艺术的标准全部改变了。因此，从模特儿身上取形已成为杜瓦纳·汉森（1925年生于英国）艺术设计的一部分。他像罗

丹一样，也在寻找本质。对于他来说，在日常生活中可以直接观察到的现象中就有很典型的本质。他在场景中安排了一个有特点的姿势，并从模特儿身上用石膏取模。他用塑料倒在石膏模具上，并在铸出的人像中加入玻璃纤维，把它焊好，上好油彩，然后，加上项链、服装和道具。

在欧洲，穿着短裤、拖鞋，推着小车的家庭主妇会是极其不合习惯的，但在美国，这样的人物是超级市场每日生活的一部分。观众第一眼绝不会发现在面前的是一件“艺术品”，而不是一个活人。等他再看时，便会犹豫不决，感到不可思议和不知所措。

对于阿里斯蒂德·马约尔* 来说，首先面临的问题是体积和形的问题。他从模特儿身上取模，目的在于创造一个新型的妇女形象，但他仍然是从古代艺术中获得启发。

尼奇·德·圣法尔以他的《黑人娜娜》* 创造了快活的、解放的妇女象征。后来，她看到了《维朗多尔夫维纳斯》、一尊公元前21000年左右的雕像，并且惊讶地认定和自己的作品有相似之处。她把自己的娜娜看作



阿里斯蒂德·马约尔（1861～1944年）《法兰西岛》（1925年）。青铜。

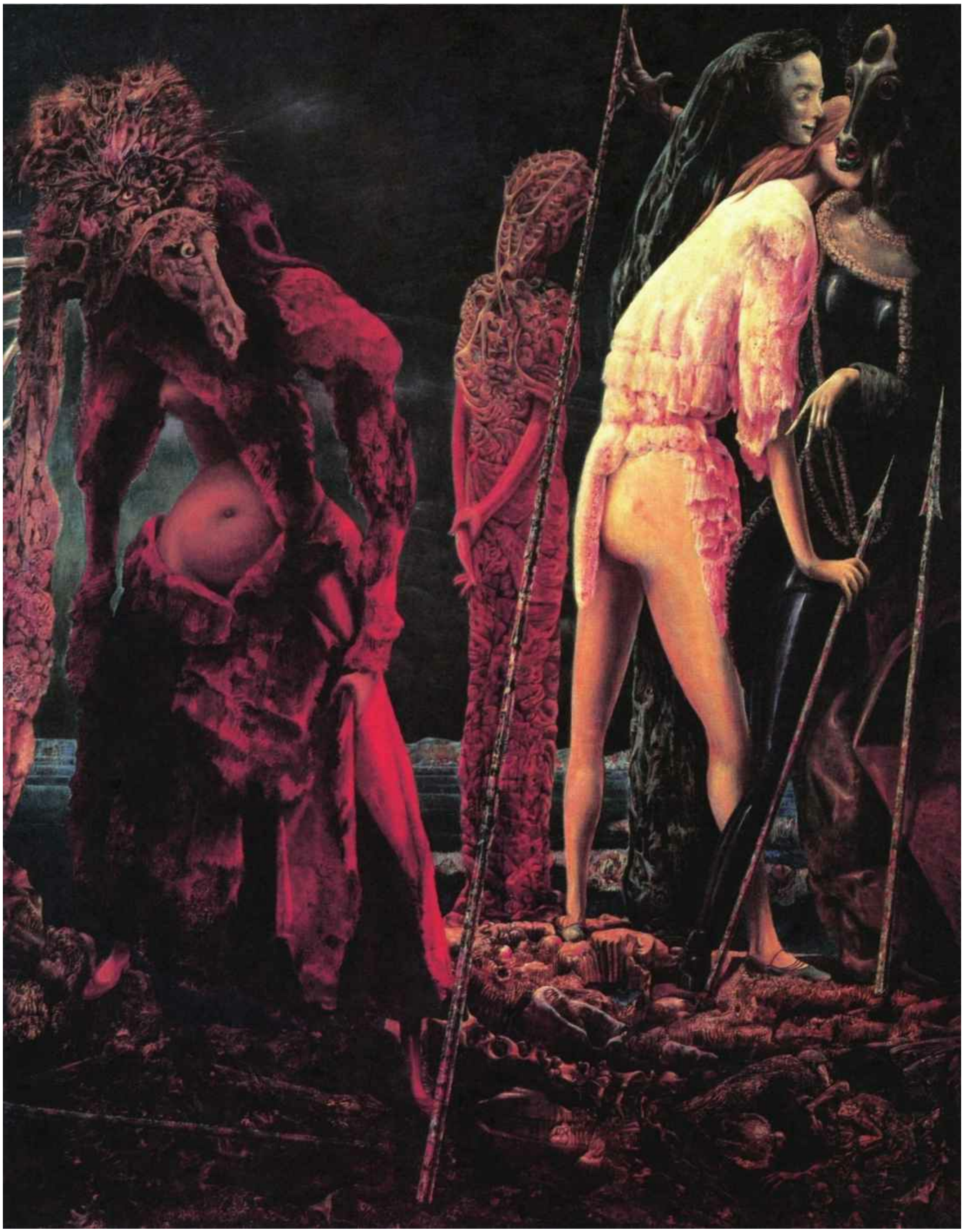
是一位母



尼奇·德，圣法尔（生于1930年），《黑人娜娜》（1968～1969年）。塑料上色（293×200×120cm）。

亲，是暂时、独立、和善、幸福的，是从一个母系时代中提取出来的。

汉森则恰恰相反，对于日常生活中的活生生的人更感兴趣。当他的老师乔治·西格尔* 认为石膏套模是一种造成距离和精神错乱的方式时，汉森却打算尽可能接近现实。“我最喜爱的题材就是美国的一般人，下层阶级或中产阶级。对于我来说，他们生活中的认命、空虚和孤独使他们的生活现实变得真正名副其实。”（汉森）



马科斯·恩斯特（1891～1976年），《反教皇》（1941年）。布面油画（160×127cm）。威尼斯，皮吉·古金海姆收藏。

第十九章
超现实绘画的世界

马科斯·恩斯特的画是对本章问题很好的引导。它让我们看到，在一处奇特的景致中，有一大群非真实的，好像从梦中提取的人物。这些奇怪的杂种生物似乎是传说或仙女故事中的人，他们是一个离奇的幻觉戏剧游戏中的演员，而剧的含义却还是一个谜。移印花样是一种使人可以重新制造颜色、赋予形状和充满怪异结构的方法。它偶然、随意地给画家以灵感。马科斯·恩斯特就像玩游戏一样地使用它们，发展它们，把它们引向一个明确具体的目标。画的题目本来就不想说清楚：它打算引起观众的奇思遐想，把他引向一些想法的组合。它也可以被理解为一篇宣言，该画反对我们对于现实的习惯看法，如同反教皇者抗议根据标准规则选出的教皇。恩斯特的这幅画是超现实主义作品，这个流派的基础是“信仰那种一直被忽视的比某些组合形式更高层的现实，信仰梦境的万能，信仰思想的慷慨自在”（布勒东）。由于带着象征和幻觉的神话想象是对世界的一种解释，因此，它以心理分析为参考，通过造成距离、组合游戏的效果，以及谜一般的象征，旨在从人身上解放出各种各样的心灵力量。

玄学画

第一次世界大战的恐怖使人想到我们的时代也有其非理性的部分。事实上，这种恐怖已经动摇了对于理性的信念。对于科学思想的作用已经提出了疑问，因为人

们一直以为科学思想是保证人类幸福的。于是，大量的艺术家被一些稀奇古怪、神秘莫测的题材所吸引，他们采用一些幻梦的场面作为对过于自信的进步思想的抗议。在战后，意大利出现了“玄学画”，它联系于离奇艺术的悠久传统，并且从马科斯·克林洛尔和阿诺尔·勃克林的象征主义，从叔本华、尼采的哲学中获得启示。1917年，未来派画家卡洛·卡腊 与赞美技术保持着距离，他在一所部队医院中结识了吉奥尔乔·德·基里柯 ，同他一起发展了这种谜一般的神话艺术。它带着一种神奇的宁静，目的在于“通过绘画达到事物的新的玄学心理”。在吉奥尔乔·德·基里柯的画中，硬直的、不带眼睛的模特儿架被放在空旷的场地上，使人想到剧院的舞台，说明时间也有凄凉与悲伤* 。画中散发出一种压抑的焦虑，因为画家不可能发现威胁的根源。人们无法以传统的方式去解释这种画，画家的主观象征主义促使观众到画中去看一个不存在解决办法的谜。



马莱·奥本海姆，《皮毛午餐》（1936年）。用皮毛包裹的餐具（直径24cm）。



吉奥尔乔·德·基里柯（1888～1978年），《不安的缪斯》（1925年）。布面油画（97×66cm）。

超现实主义



若安·米罗（1893～1983年），　《蜗牛、妇女、花卉，星》（1934年）。（195×172cm）。

西格蒙·弗洛伊德通过心理分析，试图从无意识过渡到意识的高度，以此治疗患者心灵的压抑。艺术也同样向无意识和幻想开放，以便逃脱“思潮的强制”，通过认出自我而“解放生命”。这就是超现实主义的信条与雄心，它的艺术家想要成为革命者、幻想者，希望为改变生活而改变世界。“超现实主义”　的名称来自1917年基尤姆·阿波利奈尔　给一出戏取的副标题，它成为聚集在安德烈·布勒东　、保尔·埃吕雅　和路易·阿拉贡　周围的巴黎作家团体的名称和纲领。他们在与第一次世界大战后来到巴黎的达达主义者的通信中，表达了自己的观点。这一通信发表在1919年创建的《文学》杂志上。1924年，布勒东发表了《超现实主义宣言》，跟着，在1929年又发表了第二篇。很快，这个团体便吸收了一些画家、雕塑家和建筑家：法国的伊夫·唐吉　、安德烈·马松　，德国的马科斯·恩斯特　、汉斯·拜尔莫　、理查德·欧尔茨　，西班牙的若安·米罗　、萨尔瓦多·达利　，比利时的勒内·马格利特　，智利的马塔（罗贝尔托·马塔·依沙伦）。从1925年起举办的造型艺术展使超现实主义作为国际流派而为人所知。



萨尔瓦多·达利（1904～1989年），《纳尔西斯的隐喻》（1937年），布面油画（50.8×76.2cm）。



菲朗茨·拉济维乌（1892～1983年），《卡尔·布施塔特死亡的沉沦》（1928年）。油画（90×95cm）。

超现实主义作家、画家、雕塑家所使用的方法是“自动主义”，是对于“深入到心理物理领域的整体中（意识只是很有限的一个部分）的关切”（布勒东）。其目的是达到矛盾物的组合中所出现的不曾希望和期待的东西，符合于“工作台上一把雨伞和工作台上的一台缝纫机那样的偶然相遇”（劳特雷阿蒙）。超现实主义画家利用偶然的技巧，到偶然中去发掘。比如一些现成结构的摩擦（擦痕、刮痕）或移印的方法，即把一页纸压在新鲜的油彩上，然后再取下来。若安·米罗发展了一种“有节奏的自动主义”。他使用有限的一些强烈颜色，安排一些

自由发明出来的形状，这些形只是含含糊糊地参考现实，从而获得一种“梦一般的构图”。

他的画留给人一种神话故事的感觉，经常是愉悦轻快的*，并让观众发挥自己的想象力，去发展画家所展示之物。1929年，萨尔瓦多·达利 同路易·布努埃尔一道，拍摄了首部超现实主义影片《一条安达鲁犬》，推进了他的“偏执—批评法”。这是一种“自发的非理性的认识方法，对失去理智的现象进行说明—批评的组合……这乃是一种治疗，对感官获得的超现实主义经验材料进行系统说明，这种材料有种孤立自己的自恋倾向”（达利语）。他以极端的学院现实主义作画，引入一种属于荒诞空想的拉开距离的效果和喻义（长着蜘蛛脚的大象），发明了一些主观象征（软绵绵的钟表），把一些僵直的形象加以发挥。只有再次以更专注的目光去观看，才能从中发现聚合在一起的题材，从而产生新的惊人主题。他发掘类似的形，以便达到可做各种解释的喻义。

经历了激烈矛盾、争吵、辞职、开除，随着第二次世界大战的来临，超现实主义的成员们都作鸟兽散了。拜尔莫和恩斯特被俘，然后移居美国。那里已经有了布勒东、马松、马塔和唐吉。然后，在墨西哥（1940年）、纽约（1942年）举办的一些展览会产生的巨大反响证明超现实主义依然存在。战争结束，这一团体于1946年重新聚首巴黎。1969年，让·舒斯特宣告“作为在法国组织的运动”，超现实主义结束了。但他接着又说：“那么，超现实主义已经死亡了吗？没有！”在一幅达利或一幅马格利特的学院具象风格的油画中作为特点的理性与非理性的辩证关系，马科斯·恩斯特的奇特实验艺术，米罗“有节奏的自动主义”和马塔的“绝对自动主义”——它为诸如滴色主义和行动艺术等非形象艺术流派开辟了道路，所有这些都极好地证明这种艺术展示了不同的潮流，它们既不联系于一个团体，也不联系于一个特殊时代。“使超现实作品脱颖而出的，”布勒东于1947年解释说，“首先是将

它设计出来的那种精神。”

神奇现实主义与怪诞现实主义


阿里克·布劳尔作品（1987年）。

《造型价值》杂志（1918～1921年），这家受到超现实主义画家巨大启发的“玄学画”机关报，也对“神奇现实主义” 画家产生了重要影响。这种艺术的摇篮主要在德国，它选择了“每日的神奇”作为主题：街角、一排排房屋、桥梁、过街桥。“神奇现实主义” 一词是由弗朗茨·罗霍于1924年给予菲朗茨·拉济维乌 等人的艺术的。拉济维乌自恋式的画作带有极富表现力的具体的光，有时抒情悦目，有时充满压迫威胁。在60年代，这一词语被用来表示与新现实主义、波普艺术的区别，指的是孔拉德·克拉菲克 的象征主义画作，美籍德国人理查德·林德纳尔笔下那些好似机器一般的女人，以及意大利画家托莫尼柯·格诺利 的那些纪念碑式的领带结。

50年代中期，在维也纳创立了“神奇现实主义维也纳画派 ”。属于该派的有恩斯特·富克斯 充满神秘象征的画作，沃尔夫冈·胡特尔 人工的花园与花卉，鲁道尔夫·胡斯奈 的心理画像，以及画家兼作家、音乐家阿里克·布劳尔 * 怪异的童话风景。格拉海姆·苏特朗德画中那长着刺的噩梦中的植物也被形容为“神奇现实主义”，保尔·温德利希 荒诞、神秘的绘画世界经常是一种信手挥洒的结果，它也被列入其中。此外，还有弗雷德利希·施罗德·索南斯登 用铅笔、淡彩所画的玄秘古

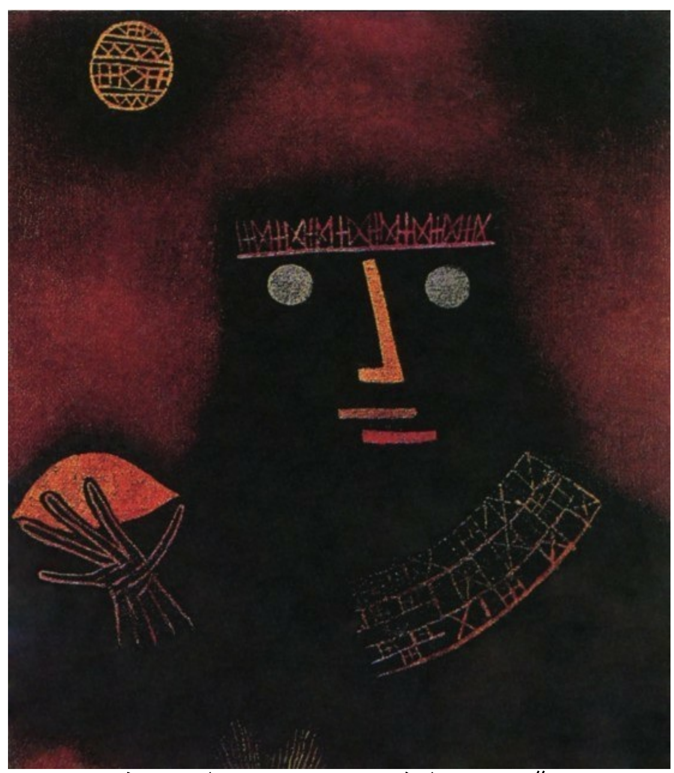
怪的生物。

神话



昂塞尔姆·吉菲尔，　《沃伦德之歌》（1982年）。

幻想的艺术是一种方法，而非风格。它包含着写实和抽象两种倾向，并且经常把它们联系在一起。目的在于以制作的方式打破观众的稳定感，唤起他的想象，推动他去进行思想组合。这种办法要求运用神话中蕴含的创造力。昂塞尔姆·吉菲尔　在其《思想神话》中对此进行了雄辩的表达。他的《沃伦德之歌》*　以日耳曼神话为题材，铁匠沃伦德借助一件带羽毛弹簧的外衣逃避了追捕。沉重无比的铅翅膀成为渴望自由的象征，并且包括思想自由，而它借助的是独立于科学理性的诗的形象。



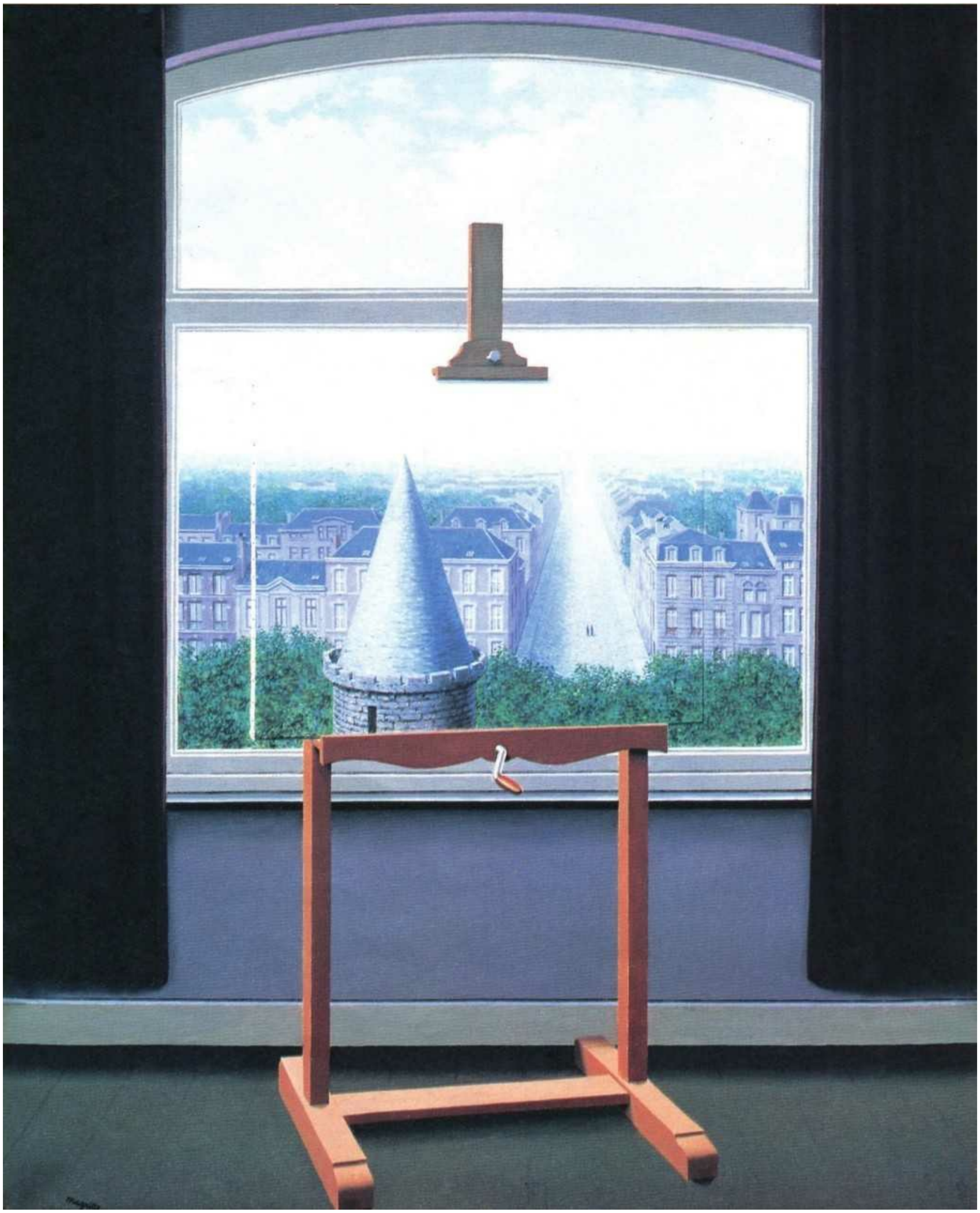
保罗·克利（1879～1940年），　《黑王

在许多20世纪艺术家的作品中我们都可看到神奇怪异的成分：比如“包豪斯”画家保罗·克利　*　充满诗情画意的幻想组合，或者马克·夏加尔　*　所画的色彩强烈的童话场面。神奇怪异在观众身上引起的巨大兴趣在科幻插图、文学、连环画（例如菲利浦·德鲁耶　、莫比尤斯　、即让·吉鲁　）的大量娱乐消遣性作品中得到反映。

欧几里得的散步（1965年）

勒内·马格利特（1898～1967年），明尼阿波利斯，明尼阿波利斯美术学院。

子》（1927年）。布面油画（33×29cm）。



布面油画（163×130cm）。

《欧几里得的散步》这幅作品表现室内场景。一个画架被放在画面中心的窗前，左右均被窗帘框住。通过玻璃，我们可以看到城市的大片屋顶。在前景上有一座塔和一个挡住了树林绿叶丛的锥形屋顶。正在它右边的是一条大道，平直通往画的深处。除了在交谈的两个人以外，路上空无一人。以明亮颜色画出的透视和远处的模糊让人感到蓝天白云下的城市一直延伸到天边。整个画面朴素、真实。亏了有画架、左边的一条白边和很难察觉到的在上、右、下三条边上的一条轮廓线，我们才好不容易地发现有一幅已画好的油画。画的主题、它的忠实的形和色与我们看到的窗户融为了一体。



勒内·马格利特，《形象的背叛》（1929年）。布面油画（59×80cm）。洛杉矶，州美术馆。

窗中所见表明我们正在一幅画中复制一幅“自然的”画，而所画出的东西又表明画中存在另一幅“人工的”画。我们的印象是所画出的画和它所遮盖的“自然的”画是一回事。在《形象的背叛》* 中，马格利特明确地、嘲笑式地回到了参考物的区别上：真的烟斗、对烟斗的抽象想法（意思）和用绘画给予的复制。对于他来说，重要的是各级现实之间的相互作用。在《欧几里得的散步》这幅画里，通过形、色、结构的巧妙运用，小径与尖锥状塔顶重合了，这便提出了同样的问题。从焦点透视中解放出来，对空间的幻觉便只是画家的一种人工的手段了。画的标题经过了反复推敲，暗示着希腊数学家欧几里得关于平行的定律，它是我们从自己的现实中得到的空间范例的基础。

马格利特打算使观众及其“自动思想”失去稳定。在《比利牛斯山城堡》一画中，通过从平庸的日常生活中提出一些成分，进行非习惯的组合，它展示了某种神

秘、惊人的东西。“观众看我的画时，可以运用最大不过的自由，他们努力地像画的发明者一样，去想它的含义，也就是去想不可能。”（马格利特）



勒内·马格利特，《比利牛斯山城堡》（1961年）。布面油画（200×140cm）。耶路撒冷，以色列博物馆。



让·唐格利（1925～1991年），《巴卢巴人3号》（1961年）（高144cm）。

科隆，路德维希博物馆

第二十章

作为过程的艺术：运动与行动

就是用找到的一些物品，一些废弹簧、胶皮管子、小铃铛和其他的一些东西，让·唐格利构筑了它的《巴卢巴人》* ——彩色的诗意雕塑。它的名称使人想到班图人部落进行宗教仪式舞蹈时带戴着面具的舞者。它不像通常的雕塑那样静止不动，电动马达使它的成分进入运动状态。于是观众除了视觉观赏外，还有一种声响经历，它是以爆竹或铃声来进行的。“运动艺术”为造型艺术增加了一个规模，一个彻底否定传统的规模：时间。通过一个转瞬即逝的激昂过程，人们直接地经历了时间，它是我们以技术为特点的时代的镜子。

在弗鲁克鲁斯派的艺术表现中，例如《希金斯的音乐危险》* ，艺术家作为演员，自己便置身于作品的中心。这些作品也是与时代联系在一起的行为艺术。这一艺术以游戏的激昂，超越了在各种类别之间建立的一切传统界限，夺取了一切传播手段和全部意义。它把希望寄托在真正过程的作用上，公众作为演员，亦参与其中。其目标是通过一种被设计为“经验的积极哲学”（肯·弗里德曼）的艺术，铲平艺术和生活的分界线。

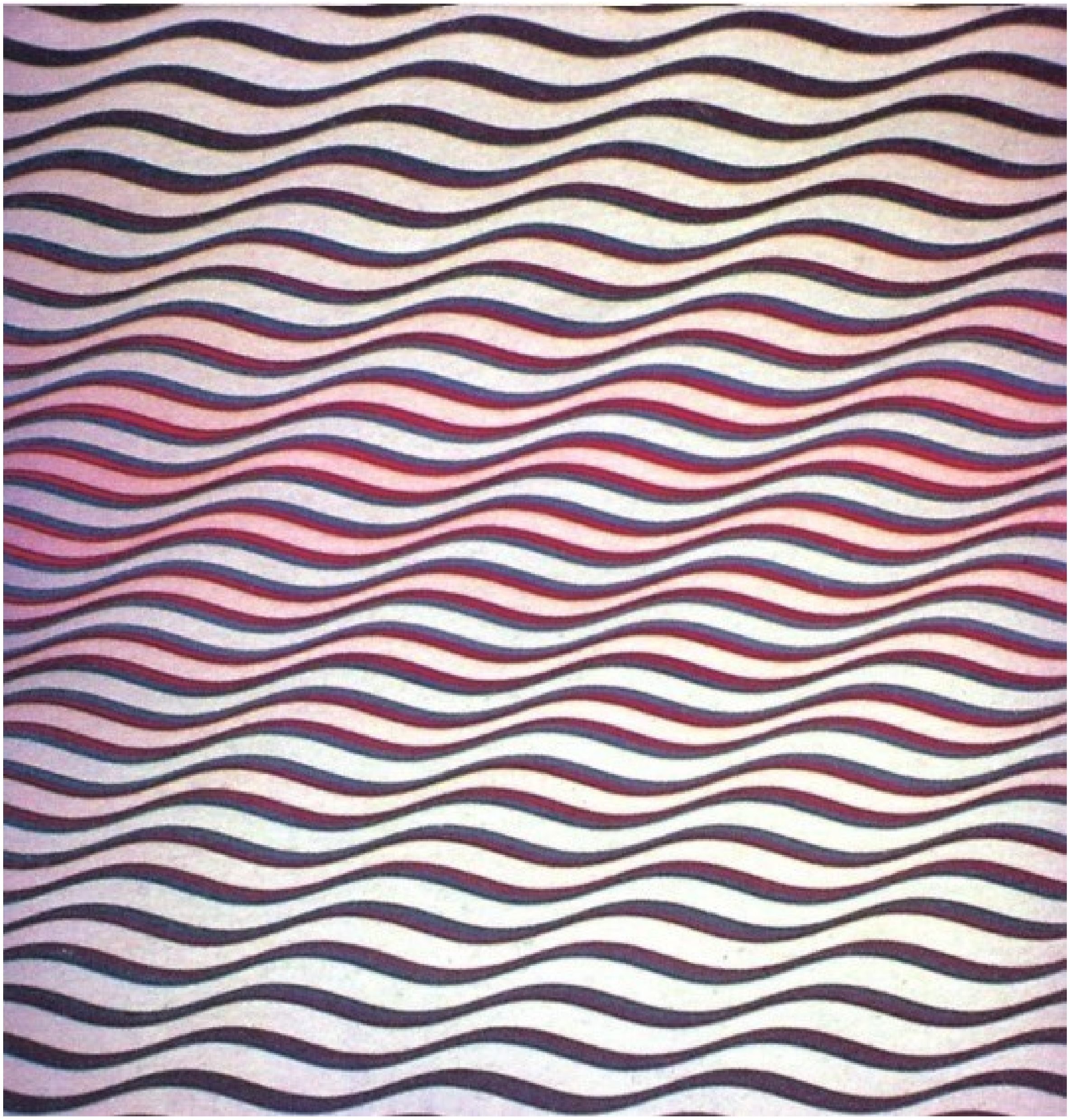
运动艺术

在传统上，造型艺术是不能把运动视觉化的，比如说通过对一个行走的人在造

型方面给予非中心化的表现。当然，画本身是不动的，它的题材不管具象与否，也依然是静止的，观众通过目光去认定运动。伦敦光效应艺术家布利奇特·赖利 * 运用规则的、重复的题材造成视觉混乱，给人以闪动的印象。但尽管如此，画面本身还是固定不动的。“运动艺术”则不然，它真的让物件处于运动之中。“我们从艺术家在一千年中所犯的错误中解放出来，这一错误在于相信只有静止的节奏可以成为艺术目标”。在1920年俄国诺姆·伽勃 兄弟和安东尼·佩夫斯纳 的现实主义宣言中可以读到这样的话：“我们宣布，运动的节奏作为我们即刻感觉的主要形式，乃是艺术的主要成分。”3年之后，匈牙利的拉兹洛·莫霍利·纳吉 和阿尔弗莱德·凯麦尼 在《突击》杂志上发表了他们的《运动雕塑宣言》。公元1世纪，亚历山大城的赫伦就制造了使用水、风、热空气的自动装置，皮埃尔·雅克·德罗兹（1721～1790年）则通过上弦使装置产生运动，但那只不过是一个令人吃惊的消遣游戏。20世纪艺术重新采用它，成为一个创造原则。技术的日新月异带来了机械化，增加了社会活动。阿伯特·爱因斯坦的相对论（1905～1915年）和诺伯特·维纳的控制论（1948）启发了激进的艺术，它把时间作为一种“方式”，以运动和转变的形式把它纳入艺术之中。



埃里诺·诺尔斯，迪克·希金斯，《希金斯的音乐危险》。



布利奇特·赖利，《瀑布4号》（1968年），纸板画（80×75Cm）。



亚历山大·考尔德（1898～1976年），《龙虾陷阱和鱼尾》（1939年）。上色的钢、铝片（260×290cm）。

诺姆·伽勃　的运动构成1号（1920）以一根钢杆为主，电机马达使它产生摇摆运动，这样便成为一个振动的“浪峰”，一个潜在的量。40年之后，让·唐格利　重新采用该原则，用钳子夹住一些物质，然后用马达使其高速转动，这便是“非物质化视觉的量”——纯状态下的运动。从50年代以来，巴黎成为运动艺术的中心。1954年，举办了第一次大型展览，随后在欧美的另一些城市也进行了展出。在意大利（《具体艺术运动》，1952年）、德国（《零》，1958年）、法国（《视觉艺术寻求派》，1960年）、俄国（《运动》，1962年）形成的艺术家团体反映出运

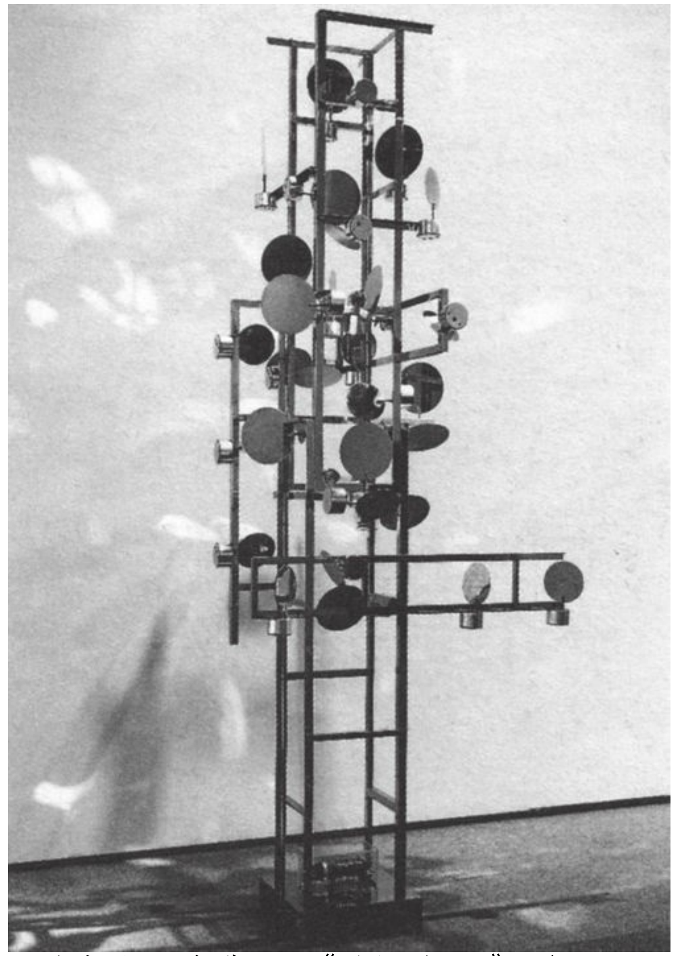
动艺术的国际特点。1967年，美国艺术家乔治·里凯 写道："今天运动艺术的发展已经超过了半个世纪前诺姆·伽勃对未来最乐观的幻想。"

运动艺术开辟的可能性是多种多样的。1919年，曼·雷 悬挂了一个纸螺旋，它绕着自己旋转，并且伸长。1930年，亚历山大·考尔德 * 设计的平衡活动体只要有一阵风或用手轻轻一碰，便可以舞动不停，它们和里凯的构成雕塑（从50年代开始制作）一样，以支配不相等杠杆运动的物理法则作为基础。其他一些运动艺术作品都装有马达，电机通过皮带、齿轮，将运动带给圆盘、螺旋，或木头、玻璃、金属、塑料的不定形成分。不管是马塞尔·杜尚 1920年的《转盘》，还是乔纳·森·勃洛夫斯基 的《持锤者》* ，都是如此。对于这种美学游戏中表现出来的技术热情，吉恩·唐格利 持嘲笑和批评的态度。他的《无意义的反机器》以双重性的方式反映出我们的困惑和面对不可控制的机器统治时的恐惧。居古拉·舍弗 * 有一件时间动力艺术作品，不同结构的相互作用使它的状态持续存在。艺术家试图通过它实现空间、运动、光、色的合成。光，这一"非物质材料"丰富了运动艺术的规模。舍弗的光动能节目（1953年）、海兹·麦克 的光碑（从1956年开始）、奥托·皮埃纳 的光的芭蕾（1959年）都采取了一种传统方式，它可以上溯到丹麦人托马斯·威尔夫里德 的光烛艺术（开始于1905年），俄国人弗拉基米尔



乔纳森·勃洛夫斯基，《持锤者》（1991年）。铝（高215cm）。美因河畔法兰克福，博览会中心大楼前。

·巴拉诺夫·罗西尼埃 制作的《钢琴视声》（1919年），以及哈特维奇 、赫尔施菲尔·麦克 、施维特费格 在《包豪斯》范围内的光与反射的游戏（1922年）。

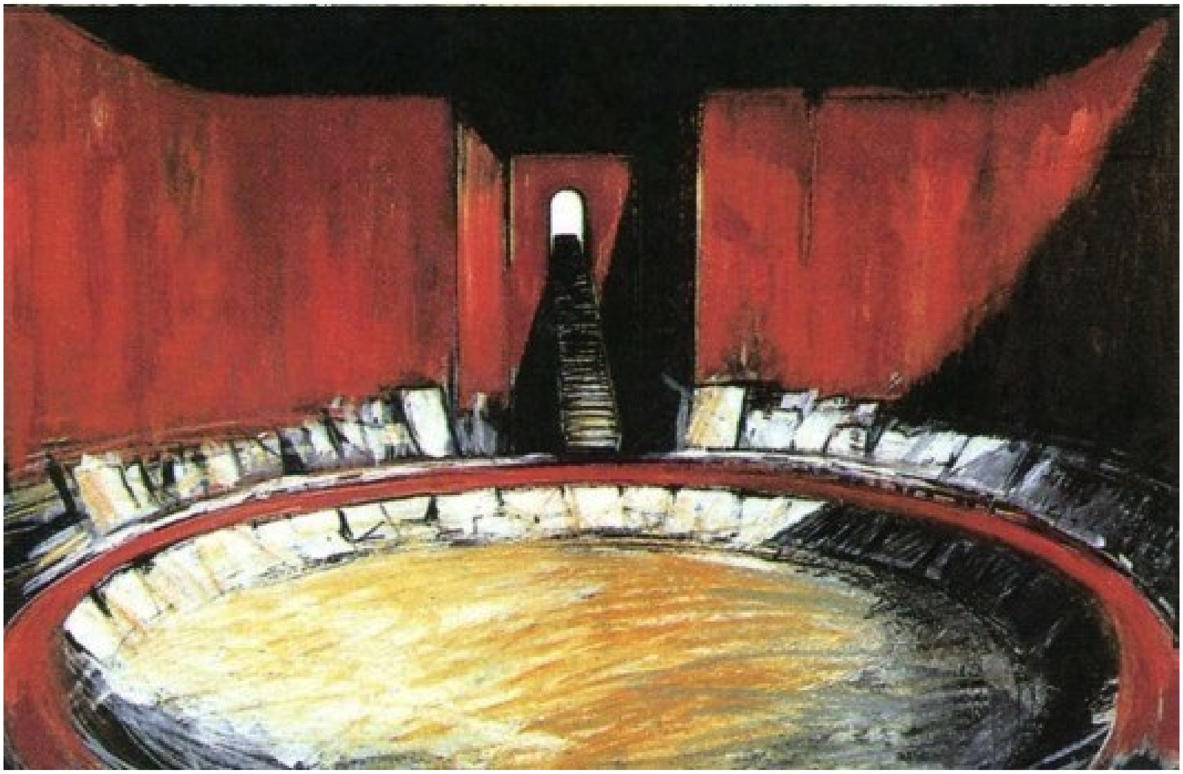


尼古拉斯·舍弗，《时间动力8》（1967年）。

其他一些运动艺术的代表把观众的活动也纳入作品之中。吉苏·拉斐尔·索托（1929年生）邀请公众通过一个房间，在天花板上悬挂着一些尼龙带。《可穿透的雕塑》（1971年）也要有公众的行为才能产生它特殊的运动特点。观众与艺术作品短暂地融为一体。

行动艺术

它与《偶然艺术》，一种50年代末的行动艺术有共同之点。艺术家导演了一个事件，而观众与这一事件紧密关联。阿兰·卡普洛夫 （1927年生）与音乐家约翰·凯奇（1912～1992年）均是偶然艺术的创始者，卡普洛夫主张艺术与日常生活密切联系。“人类行动同人与人接触的现实之间的相互作用就这样被带到了顶点”，目的在于更加自觉地去探索现实。艺术家发动的事件要依赖所涉及的公众的反应，事件的结果不可预测。在欧洲，沃尔夫·沃斯泰尔 （1932年生）也采取着类似的行动。

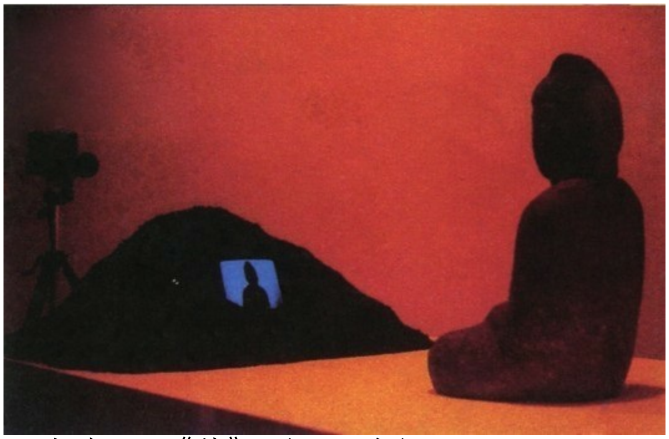


法布里奇诺·波莱希， 《罗马1987》。



罗伯特·史密森， 《大盐湖中的螺旋形栈桥》，美国。

“偶然艺术”扎根于达达主义者在咖啡馆舞台上举办的活动。在1918年的一篇宣言中，我们可以读到：“生活就像是由声音、颜色、精神节奏同时参加的混乱……



白南准，《佛》（1982年）。

在完全野蛮的现实中度过。” “偶然艺术”首先遇到了广泛的不解和来自公众方面的拒绝，然后，在1968年学生运动中成为一种社会抗议方式。“弗鲁克鲁斯”派的本源要上溯到拉脱维亚人乔治·马修内斯 ，该派把往往是挑衅性的荒谬绝伦的行动制作概念重新交到艺术家手中。在威斯也登、哥本哈根和巴黎（1962年）等地举办了“弗鲁克鲁斯”狂欢节。从70年代以来，“高尖”一词已被用来确指行动艺术的各种形式。艺术家忆及原始的仪式，几乎等同于跳大神，打算通过激起自发兴趣去影响观众。

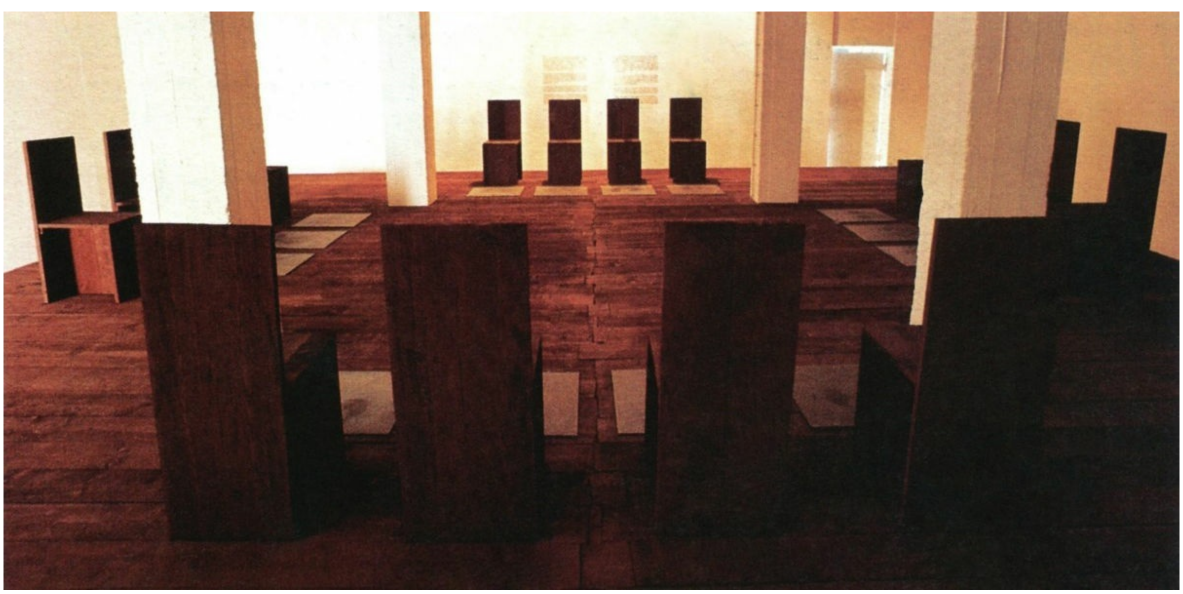
行动艺术开发着形象、戏剧、大众传播手段的一切可能资源，而并不考虑这些表达方式之间可能存在的界限。目标是用荒唐、冒犯、幽默的导演方式来进行表现，这一方式还包括忆及原始宗教仪式和面对社会束缚、性抑制，在世界中的个人自我意识。法布里奇诺 ·波莱希 * 的视觉装置把光和磁带连在一起，是一种纯粹传播手段的表现。它涉及嘲弄性和欺骗性的把戏，观众认为从屏幕上的影像中看到了一块石头坠落。韩国的白南准 * 对于短暂性不感兴趣，而专注于完全特殊的瞬间经历。他展出一尊真正的佛像——永恒的象征，其视觉形象被一台电影机直接摄下，因此，也就被时间确定了。

“大地艺术”家们则展示时间中的瞬间和变化，罗伯特·史密森 * 造就了在一些非常偏僻之处的典型风景。他的艺术风景并不想持续很久，随着时间的流逝，大自然将摧毁人的发明的痕迹。其他一些艺术家以有机方式把他们的作品置于变化的过程之中，比如，把它们放置在霉菌之中（迪特尔·罗思 、亨利·克拉默） 。17世纪的静物画曾以象征的方式隐喻了人类世界寄蜉蝣于天地的特点，它在这里被表

现得淋漓尽致。

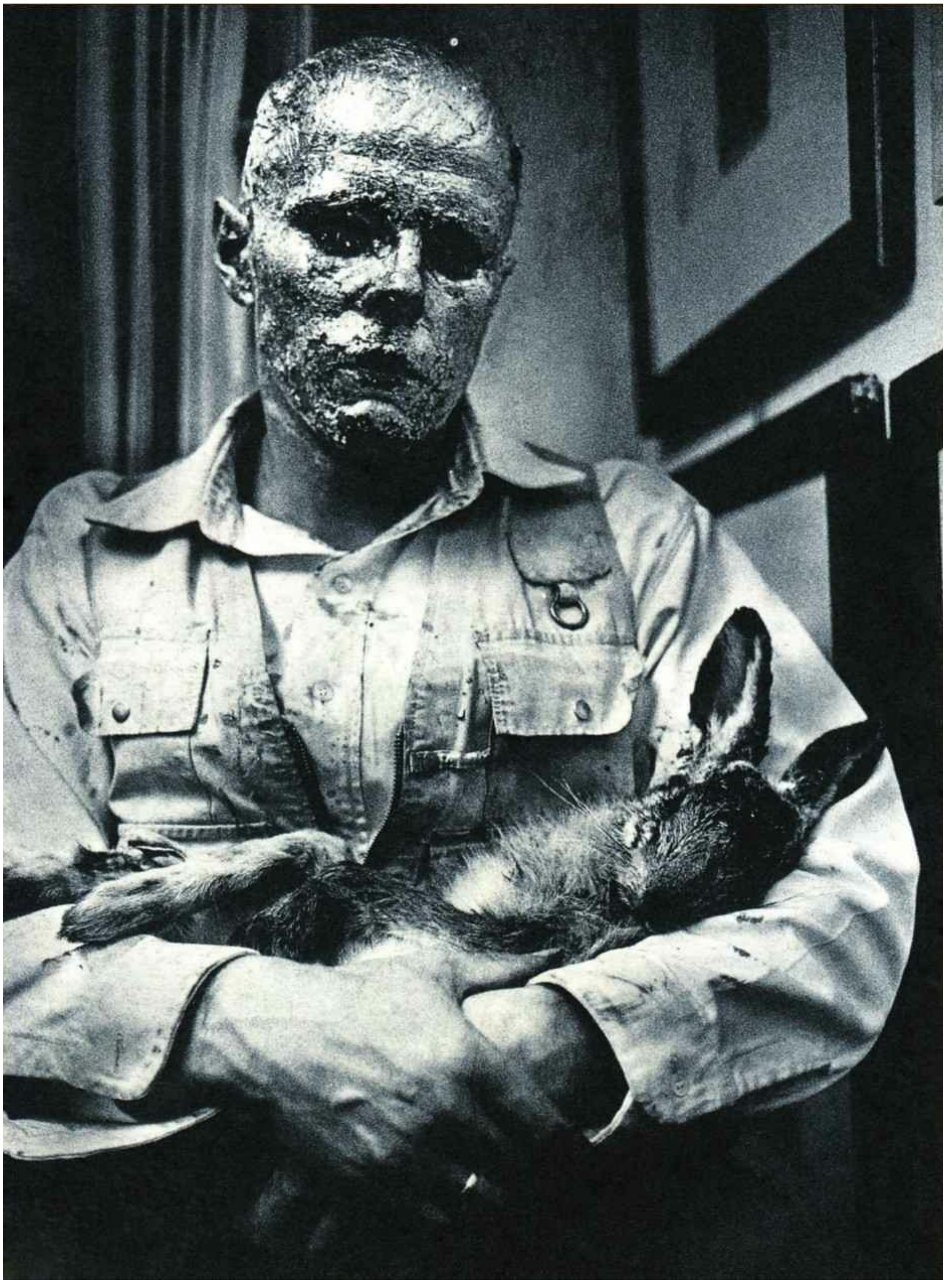
约肯·格尔兹* 借助于从莫斯科出发的西伯利亚快车。窗帘紧闭，他坐在车厢里，在16000公里的往返中，他没有下过车。在旅途中，他画满了3个笔记本，在远征结束时，又把它们象征性地付诸一炬。除了16块石板之外，没有任何东西证明他的旅行。他把脚放在这些石板上，因此它们保留着他的痕迹。这些石板放在16把椅子前面的地上，组成一个正方形，与旅行天数相符。格尔兹是“概念艺术”的代表，这个流派向观众提供很少几件物品，一些照片或文章，以使观众的想象中涌出作品来。观众需要从这些物品出发，通过组织思想来想象出艺术。

美国艺术家克里斯托和雅纳·克洛德则设计了《伞，日本——美国，1984～1991年》，这件公共艺术作品花了6年时间。在18天当中，3100把旱伞在茨城、日本和加利福尼亚同时张开，它耗资2600万美元。过程与结果同样重要，所有的参与者都被这一艺术卷入。艺术品证明了艺术与时间的相互影响，它作为瞬间的假象，进入了时间生动的流逝之中。



约肯·格尔兹（1940年生），《西伯利亚快车说明》（1977年）。房间（1020×1000cm），椅子，石板，灰，带字的碎纸。

7000棵橡树（1982年）约瑟夫·波依斯（1921～1986年），卡塞尔，第7届《文献》展



1965年，约瑟夫·波依斯组织了一次“弗鲁克鲁斯”活动。头上涂上金粉，沾上蜂蜜，他带着一只野兔子穿过画廊，向它展示画和雕塑。这种具有宗教仪式特点的行动有其象征含义：蜂蜜表示思考；野兔象征化身。波依斯赞美的是图腾表现，而非理性所理解的模特儿。在对世界非理性幻见的帮助下，他要把被遗忘的一些结合纽带解放出来，使今日人类的思维、行动的可能得以扩展。他主张一种拓宽的艺术概念，在生活的各个领域都有艺术材料。“艺术即生活”、“思想即雕塑”，这就是他的核心论断。

7000棵橡树活动在某种意义上体现了艺术家的“社会雕塑”概念。它同时也是一种“临时的雕塑”（杰·斯图特金），包含着时间，也要求时间。因为它把一个自然过程与一个人所指挥的过程连在一起，以不同的方式反映时间。在“弗鲁克鲁斯”活动中，艺术家在和自己保持着一定距离的公众面前进行工作，7000棵树依赖公众的参与，并传递给公众一种积极乌托邦的和可能是绝望的特点：实现计划要求在一段时间内，许许多多的人前来把橡树和发给他们的玄武岩碑一起栽到土里。生长的自然过程使小树苗变得繁茂，它证明社会必须要改革和完善。玄武岩碑则标志着成千上万的年头，它由昔日的岩浆凝固而成，象征着长久、安全、缓慢流逝的时间。树苗被栽在卡塞尔腓特烈宫前，所有的碑组成一个“石钟”。它的设计隐喻着有限的时间，树在逐步衰老，而每一次衰老又表明另一棵树的成活。起初，玄武岩碑是负责保护幼苗的。当树长起来，超过了碑时，又反过来对碑起了保护作用。由波依斯亲自开始，并应由他人持续的行动需要相当长的时间。在1987年第8届“文献”展时，波依斯的遗孀栽上了最后一棵树，此时距艺术家过世已经一年了。



7000棵橡树。



弗拉基米尔·塔特林（1885～1953年），《第三国际纪念碑》。 1920年完成模型。圣彼得堡，俄罗斯博物馆

第二十一章

艺术与功用：建筑与设计

1919年，弗拉基米尔·塔特林设计了一座本应成为第三国际纪念碑办公处的塔楼，他希望把它建成玻璃和钢铁结构的，带有可以悬挂并可作为房间使用的旋转成分。严格的形符合于构成主义原则。在埃利奇·门德尔松* 建造的天文台上也感觉得到新艺术和表现主义风格的影响。如果说塔特林的《世界机器》是向技术时代的致意，门德尔松那光滑的钢筋水泥的庞然大物便是为科学服务的功能性作品，它符合于爱因斯坦的相对论。这两座塔楼都是目前现代建筑的象征。简洁、明快、没有修饰，绝不同于折中主义和20世纪的悲怆特点。对新风格的追求伴随着新建筑材料的应用、新的设计方式以及新的生产方法。同样，它也取决于建筑功能的变化。它被认为是要为大众社会服务的。1928年，国际现代建筑大会提出，所有的建筑都意识到“正在完成之中的社会结构变化也改变了房屋，与类型联系在一起的概念是我们整个知识生活的组成部分，它的变化也就通过楼房构成概念的变化反映出来”。由于坚信“一幢好的建筑能够改善人们的生活质量”（希契科克），建筑家们在全世界发展了一种国际风格，它根据建筑所派用场而进行工作，并向20世纪建筑施加了决定性的影响。

放弃装饰

卡塔卢西亚人安东尼奥·高迪 * 的雕塑建筑曾用古怪形状把自然物装饰式样与

新哥特式样及样式主义风格结合在一起，成为直至1926年的新艺术风格建筑的奇特别致的延续。但是在技术工艺时代，“新艺术”的波动起伏和叶漩涡饰已满足不了大量建筑家的要求，他们认为它的游戏式轻盈已经过时。当然，这种艺术曾在20年代的风格中复活过，其富有节奏的、充满生气的装饰主要用于商店和饭馆。甚至连威廉·凡·艾伦 也用《装饰艺术》风格来美化20年代末在纽约建造的77层克莱斯勒摩天楼* 。从哥特大教堂的檐槽喷口中获得启发，他在檐壁上装上了车轮帽，安置了汽车建造者的标志。不过，时代的特点指出了另外的方面。在《装饰与危机》一书中，阿道尔夫·洛斯 于1908年写道：“文化的演变意味着在一切日用品上取消装潢。”于是，他的《斯坦纳住宅》* 没有任何外部装饰。洛斯对内部结构的兴趣远远超过外表。他提倡的放弃装饰是以经济和美为基础的，其建议也是精神上的，是在装饰成为19世纪政权代表性建筑的象征这个意义上讲的，该建筑对大众工业社会不感兴趣。



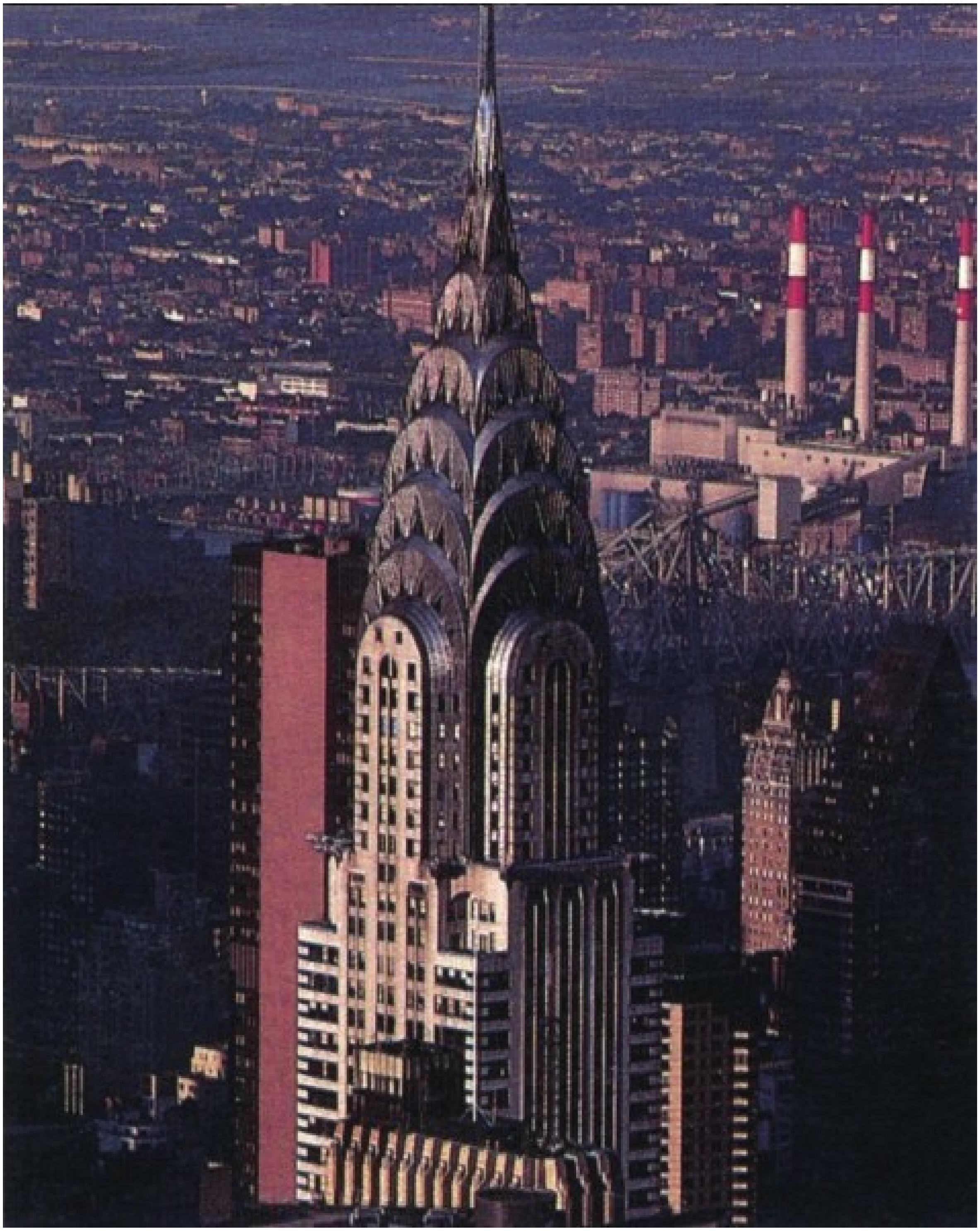
埃利奇·门德尔松（1887～1953年），《爱因斯坦塔楼》，波兹坦（1921年）。

新材料的使用加速了以工业技术为标志的、理性的、标准化的建造。在法国，弗朗索瓦·埃纳比克 （1842～1921年）在使用钢筋水泥上获得了成就，这种建材可以掩盖广阔的空间，浇铸时可以产生任何形状。马科斯·贝格 用钢筋水泥建造了《世纪市场》（1913年），该楼穹窿直径达66米。而欧仁·弗雷西内 则于1923年将它用于奥利机场的大棚，其跨度达80米，高56米。玻璃也同样与铁架、水泥结合在一起，促进了建筑家的想象力。布鲁诺·透特 （1880～1938年）的玻璃亭子在

1914年科隆的一次展览会上展出，带有一个双层玻璃的穹窿。所有构成墙壁的成分以及台阶均是玻璃。透特在1919年宣布“为我们非暴力的帝国高呼三声万岁！”玻璃的美丽、纯净、脆性在第一次世界大战的恐怖之后启发出一种和平的建筑。



安东尼奥·高迪（1852～1926年），萨格拉达教堂。巴塞罗那。

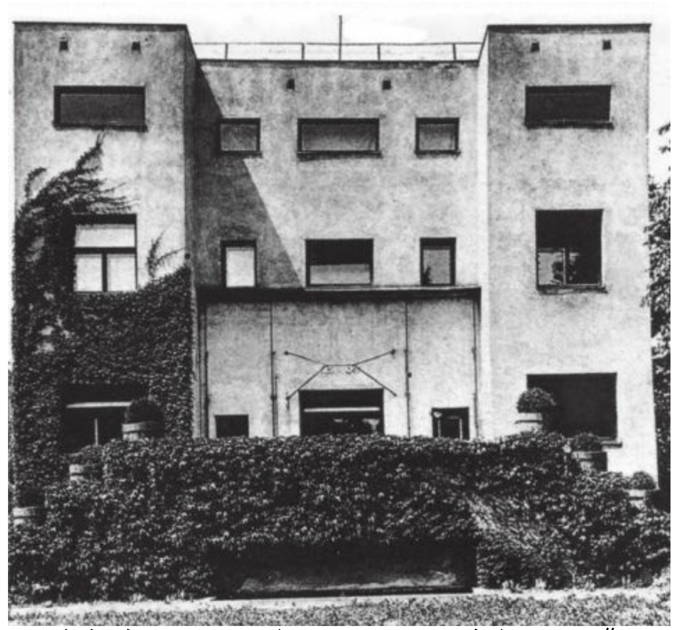


威廉·凡·艾伦（1882～1954年），《克莱斯勒摩天楼》（1928～1930年），纽约。

建筑学的乌托邦

透特和其他一些建筑家设计了用玻璃、钢、水泥建造的极其机械化的城市和乌

托邦的塔楼，无阶级之分的现代社会的“社会主义宫殿”。我们可以把路德维希·希尔贝赛默　的《理想之城》（1924年）或勒柯布西埃　的《邻居设计》（1925年）引为范例。不过，这些设计的绝大部分，尤其是理性的、功能性的城市规划图，从未离开过设计工作台。

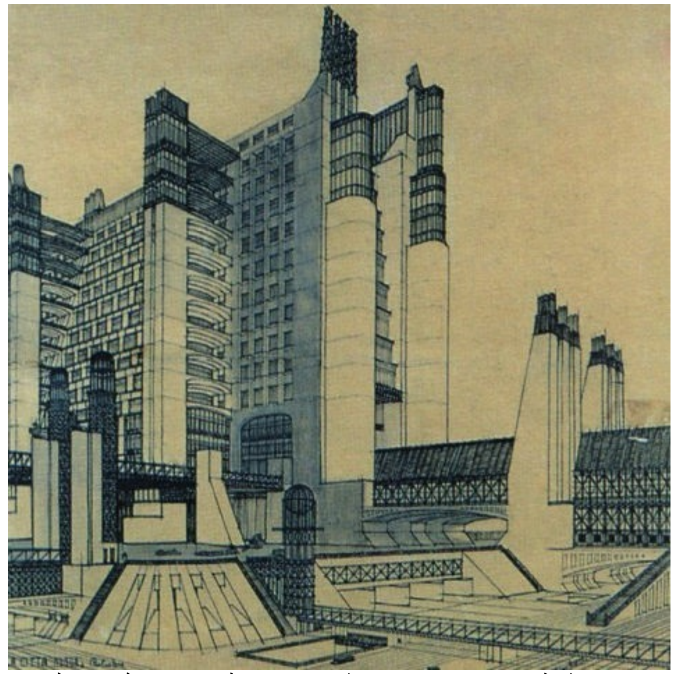

阿道尔夫·洛斯（1870～1933年），《斯坦纳住宅》（1910年），维也纳。

事实上，未来主义设计的未来城市《新城》就已经未能超越想象阶段。按照受到技术激励的未来主义宣言（1914年）作者们的看法，它应该“像一个喧哗的大造船厂，一切组成部分都表现出警觉、活动和勃勃生气”。作者之一，安东尼奥·圣泰利亚 * 以科幻小说插图者的自由，设想出“一座未来的都市，它由楼梯一般的摩天楼、多层的马路和大胆耸立的工厂大门组成”。

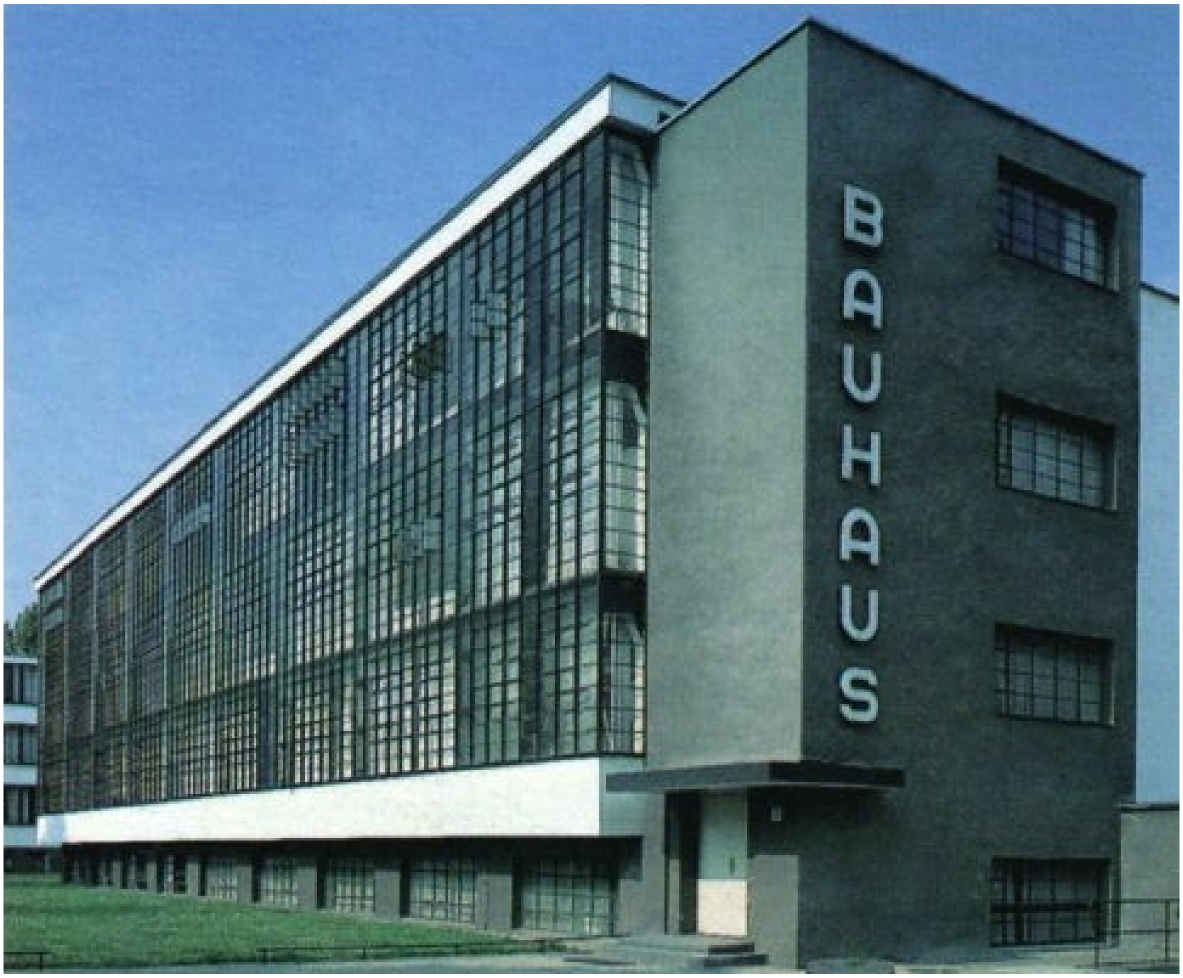
国际风格

与这些想象出来的成果同时，在战后发展起一种国际建筑，它主要致力于建造住宅和厂房，要求自己是民主式的。以朴素和严格为特点的这些楼房把功能缩减到作为所派用场的外皮。诸如学校、医院、工厂、住宅的楼房都应该有一个符合于它们社会功能的外表。一种不带装饰、明亮、广泛实行标准化、使用钢和玻璃以及水泥这样的现代建材、实施便宜的工业生产技术的设计不应该只反映出被技术工艺统治的世界，而应该表现出共同的社会责任感。最典型的例子是一些建筑大师，如路德维希·米埃斯·凡德洛赫　、勒柯布西埃　和瓦尔特·格罗皮厄斯　设计的，于

1927年在斯图加特建造的白院住宅区。


安东尼奥·圣泰利亚（1888～1916年），《新城》设计（1919年）。

1919年，格罗皮厄斯在魏玛创建了“包豪斯”，并担任了它的领导。这所将产生世界影响的学院于1925年移到德绍*　。从此它由海纳斯·迈　尔　领导，随后由路德维希·米埃斯·凡德洛赫　（1886～1969年）从1930年接任，直至它因政治和思想意识原因被纳粹解散。原本就是为实行艺术和手工工艺的团结而创建的这所学院的建筑家们使用了新的工艺，为工业化生产开辟了道路。格罗皮厄斯主张“一种明亮的建筑，其内部逻辑在传播着，并且不要被线条、正立面和各种人为方法所压倒”。



瓦尔特·格罗皮厄斯（1883～1969年），《包豪斯》（1925年），德绍。



欧斯卡尔·尼迈耶尔（生于1907年）， 巴西利亚《会议宫》（1957～1960年）



迈克尔·格雷夫斯， 《波特兰市政厅》（1980年），俄勒冈。

1928年在瑞士创建了国际现代建筑大会，这个组织的目的是进行经济和社会的建筑规划。在举行了10届会议之后，它才于1956年解体。菲利浦·约翰逊 等美国人、瑞士人夏尔·爱德华·让奈亥 ，即发展了现代标准式建筑的勒柯布西埃 都是“包豪斯”建筑家中的一部分。1932年，美国的亨利·拉塞尔·希契科克 聚集了这种风格的作品，起名为“国际风格”。平屋顶，白色光滑的墙面，成行的窗户和柱子：这就是国际风格的特点，它“要为新的生活方式而斗争”（米依斯·凡德洛赫）。

在世界一级上的团结一致对立于欧洲新的民族主义专制。在30年代，德国、意大利、西班牙的法西斯政权按照古典主义，矗起纪念性的建筑。

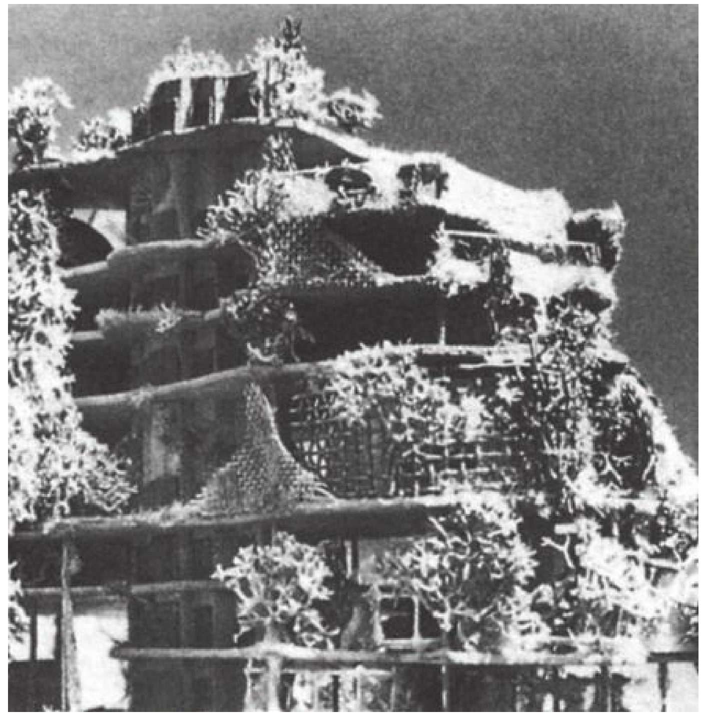
然而，第二次世界大战之后，被轰平的城市急需重建，并且造价要低，这便符合了“国际风格”。直线是“理性的精华”，玻璃是“摩天大楼的精华”（路德维希·米依斯·凡德洛赫），它们如同大战之前的时期，成为了建筑特点。1957～1960年间，勒柯布西埃的两位弟子鲁奇奥·柯斯塔 和欧斯卡尔·尼迈耶尔 在建造巴西新首都巴西利亚* 时，终于实现了“国际风格”之父们的城建规划，不过，却是一项失败：巨大的纪念性建筑干枯得无法再给予上镜头的未来主义形象，城市的设计忘记了人，而真正的生活是在贫民窟中。

对功能主义的胜利

纯功能性建筑导致单调，它越来越与人对立开来。能留给人们强烈美学印象的、像美国的理查德·巴克明斯特·富勒 * 设计的圆穹那样的建筑实属例外，占统治地位的是没有灵气的大居民楼，对它的反对日益强烈，再加上不断增长的生态保护意识，从70年代起，思想方式有了彻底变化。

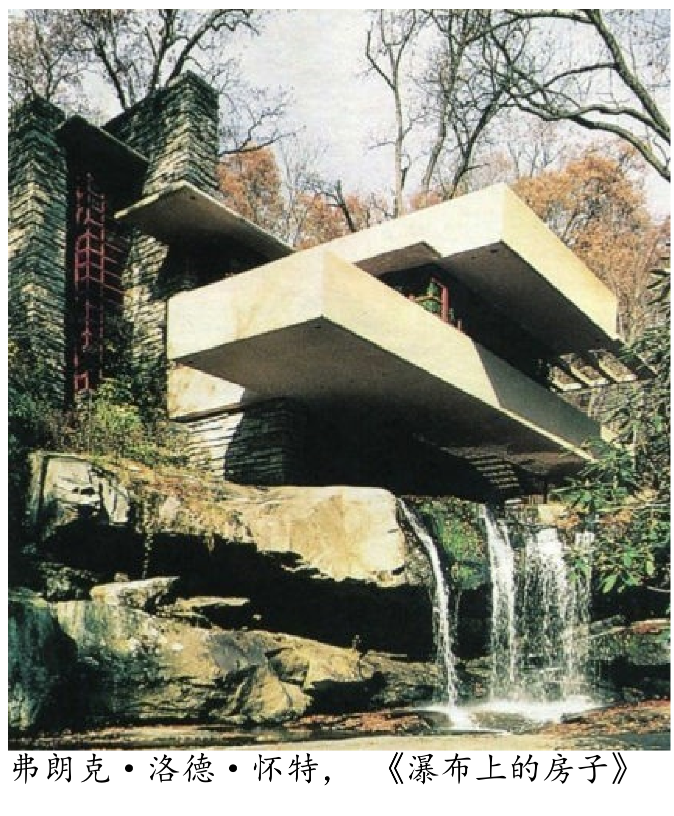


理查德·巴克明斯特·富勒，《美国馆》（1967年），蒙特利尔。



弗雷·奥托，《房屋生态树》（1980年），模型。

过去，大量建筑被无可挽救地摧毁，这时人们开始保护历史遗产，一种出自美国、被称为“后现代主义”的“粘贴”建筑也在欧洲出现了。它以嘲弄的、游戏的方式，摆弄着一些将装饰和色彩重新包含进去的建筑样式，并试图捕捉感觉* 。后现代的抗议表明20世纪功能主义建筑在实践中最终不能满足乌托邦民主的要求。



弗朗克·洛德·怀特，《瀑布上的房子》（1936年）。贝尔容，宾夕法尼亚。

勒·柯布西耶本人也为成序列生产的住房，“居住机器”式的建筑提出了一个条件：“主要的是必须创造一种相应的精神状态，使人们在这样的住所中感到舒服。”在设计了把严格结构与空间自由结合在一

起的《索维别墅》* 之后，他又建造了一些立体派房屋，被大量反对者认为毫无生气。弗朗克·洛德·怀特 大胆的实验《瀑布上的房子》* 堪称是有机建筑的样板：它旨在实现“流动的空间”原则，避免了内部空间的僵死。今天，我们认为怀特的设计为反对狭隘功能主义的建筑准备了道路。弗雷·奥托 的《房屋—生态树》* 设计也希望取得这一胜利。该楼全部爬满植物，阳光和风被聚集起来，废水回收，一切都被重新利用。它的思想是实现一个符合居民个性和需求，楼房、人和自然融洽和谐的住宅区。



勒·柯布西耶（1887～1965年）， 《萨伏别墅》（1929～1931年），普瓦西。

红、蓝扶手椅（1918年）吉里·托马斯·里特弗尔德（1888～1964年），阿姆斯特丹，市博物馆。



里特弗尔德的《红、蓝扶手椅》* 是用机器预制的彩色木块做的。乍看上去，便可知道它很硬，与人的身体结构不合，令人感觉非常不舒服。这种原始的、硬直的、单纯的形作为椅子，只有用其他材料制作，才能使用。这便是布洛耶* （1925年）、米埃斯·凡德洛赫* （1927年）以及勒·柯布西耶拜利昂* 的钢管椅的情况。里特弗尔德的扶手椅更像一件浮雕、一个抽象典范、一个艺术原则的展示。吉里·托马斯·里特弗



吉里·托马斯·里特弗尔德，《施洛德住宅》（1924年），乌得勒支（荷兰）。

尔德原籍乌得勒支，他是木器工艺师、建筑师，1928年参与创建了国际现代建筑大会，也是1919～1931年间构成艺术家团体《新风格》的成员。他要求自己只用一种形——长方形——和最原始的颜色工作。他以自己的椅子使朋友、画家皮埃·蒙德里安二度、三度空间的普遍语言过时。

他首件建筑作品也展现了同样严格的形的语言。预制构件的安装用了原始的颜色。它强调灰、白表面的孤单感，并且如同他设计的椅子一样，赋予整座建筑以一种构件组合的特点。里特弗尔德像“包豪斯”艺术家那样，不过，更加彻底地以基本艺术概念取消了设计、建筑和艺术的间隔。艺术与手工艺之间寻求和解的做法，如同凡德威尔德所提倡的那样，启发了里特弗尔德，达到了艺术与工业制造之间的和解。


路德维希·米埃斯·凡德洛赫，《先生椅》（1927年）。电镀钢管，小母牛皮，巴黎装饰艺术馆。

作为设计时代的反应，当代艺术家纷纷向《椅子》发起攻击，让自己的创造性纵横驰骋。罗伯特·菲里欧、安东尼·塔皮耶斯、根特尔·沃克尔……把日用品引入了雕塑陈设的行列。



马塞尔·布洛耶，《瓦西里扶手椅》（1925年）。钢管、皮。巴黎装饰艺术馆。



勒·柯布西耶，《扶手椅》（1928年）。电镀铜管，小马皮。巴黎装饰艺术馆。



罗伯特·菲里欧的椅子（1969年）。



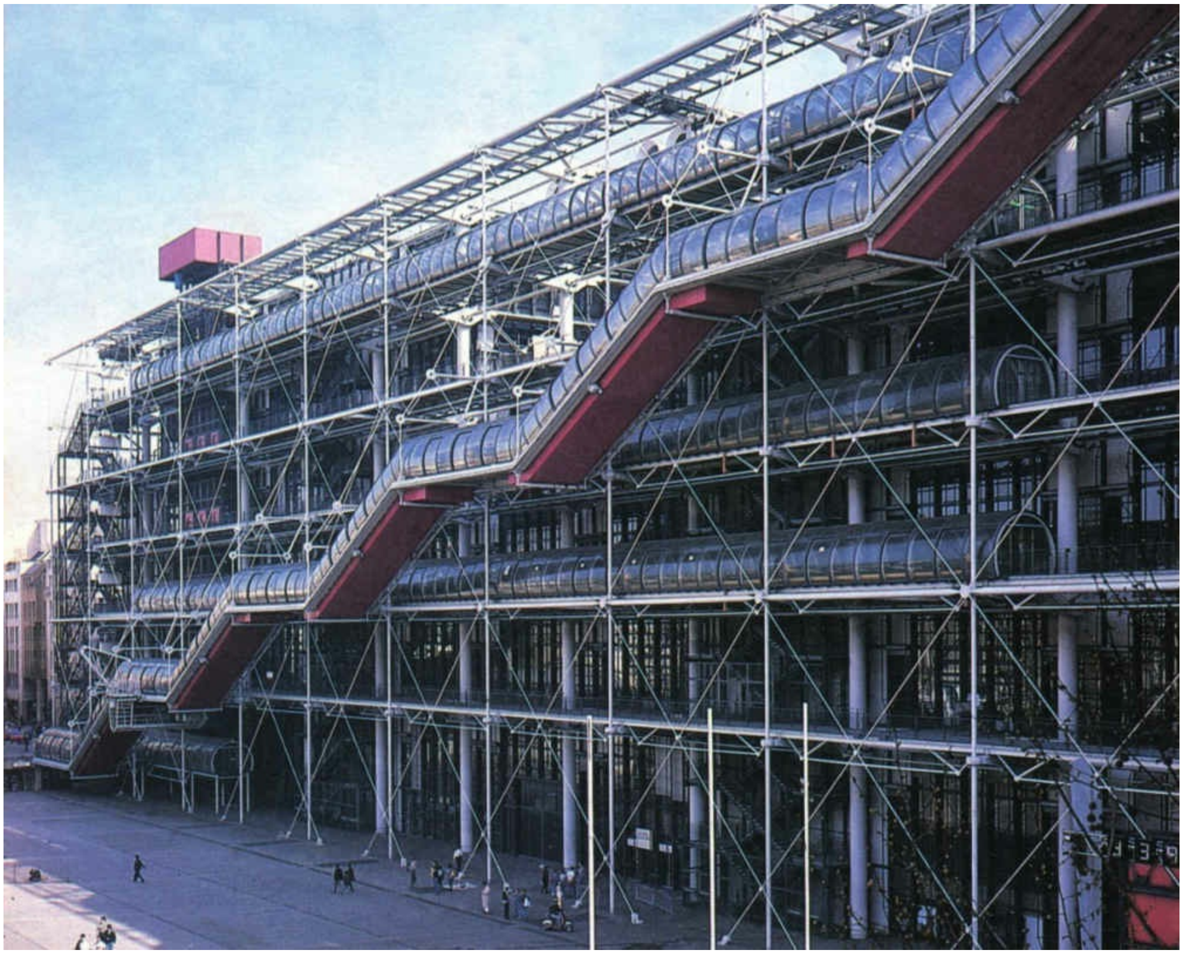
安东尼·塔皮耶斯的椅子（1970年）。



根特尔·沃克尔的椅子（1963年）。

乔治·蓬皮杜国家艺术文化中心（1977年，巴黎）

朗佐·皮亚诺，理查德·罗杰斯



国家艺术文化中心* 坐落在巴黎旧城区，勃布尔高坡之上，与刚刚改造过的复杂的大市场毗邻，它要成为与时代相连的象征，现代技术工艺的标志。它的建造采纳了一个国际性的提议，即建筑家朗佐·皮亚诺和理查德·罗杰斯的设计。该设计的中心思想是建造一个悬空的大玻璃盒子，它的内部是活动的，可以拆卸，进行各种各样的组合，表现出当今艺术创造的各种体面来。它不是一座“缪斯的神庙”，而是灵感交流的生动场所。然而建造的结果却与原始设计显著不同。玻璃盒子没有悬空，而是扎在地里，本应该是活动的6层楼板，也被牢牢地固定死了。自动扶梯和所

有的供应载运系统也没有因运行的命令式要求而放在楼外。所设的自动扶梯只是出于对美观的考虑。整幢建筑带着它的彩色管道、外壳透明的自由扶梯和这座文化工厂全透明的结构，造成一种愉快、游戏的效果。

当住宅和厂房的建造因一些形式、功能和低造价的原因而具有单纯均一的美学特点时，建筑家们却相反，享有在艺术、文化、体育场所建造工程中的巨大自由。

保罗·路德维希·特洛斯特设计的德国艺术之家* 在他死后建成古典风格，成为纳粹政权的第一座纪念性建筑。这是一座为永恒而设计的缪斯神庙，它排除了与某个时代有联系的一切成分，例如装饰、现代建筑技术的可见痕迹。与此恰恰相反的是美因河畔法兰克福现代艺术馆所代表的后现代建筑的游戏主义。该馆平面为三角形，由维也纳建筑家汉斯·霍兰* 设计，独具个性的美感使它成为一件艺术作品。



带有外露管道的技术型立面。



地板的支撑成分和扶梯走廊。



保罗·路德维希·特洛斯特（1878～1934年），　《德国艺术之家》（1933年），慕尼黑。



汉斯·霍兰，　　《现代艺术馆》（1983年），美因河畔法兰克福。

词汇汇编

A

Abside　半圆形后殿

平面图上的半圆形或多边形空间，位于教堂祭坛后面。

Absidiol　半圆形小后殿

小的半圆形后殿，面向祭台回廊或耳堂。

Abstrait　抽象

在素描、油画或雕塑中，使人不参照现实世界的艺术表现。

Acadéemie　人体习作　、美术院

——支配着绘画、雕塑、建筑教学的机构。一般由它在艺术中给“美”下定义。人们讲到“学院派艺术”时，经常是指一些仍旧极为传统的创造。

——作为习作所绘或所画的裸体模特儿。

——教授美术的私人画室。

Acrylique 丙烯

以合成树脂为基础的新画种（丙烯使用水稀释）。它可使人在某种程度上获得接近油画的效果：厚涂、透明罩染，等等……它也可以同喷壶一起使用，以获得极其光滑、无懈可击的表面。

Agora 广场

希腊聚会的公共场所。

Ambon 布道台

教堂为朗读圣经中使徒书信和福音书所设的讲台。

Amphore 尖底瓮

盛放油或酒的瓮，经常为尖底。

Amamorphose 变形影象 、歪象

对现实表现的变形，如同冰所产生的变形效果。所表现的对象在人们从某一角度看时，恢复正常形状。

Anthropomorphe 人形的

多多少少有人形的表现。

Apadana 大殿

波斯的金銮宝殿。

Aplat　均匀色调

油画的颜色厚度在全画上均匀一致。

Appareil　石块砌合

将一堵墙的石块雕琢、砌合。

Aquaerlle　水彩

由三分之二的颜色粉和三分之一的胶（阿拉伯胶）组成的绘画。水彩画使用大量的水。通过保留一些纸上的部分不画，达到留白的目的。在纸的白底上，明亮的色彩产生透明的美感。

Arts appliqués　实用美术

涉及个人日常生活的艺术创作。比如：家具、陶瓷、金银器、彩画玻璃，等等。有时，在对比绘画、雕塑等“大艺术”时，也称它为“小艺术”。

Assemblase　拼凑而成的艺术

在身边取一些不协调的材料，来源不同的几种成分，进行组合的创造。

Atrium　中庭

罗马房屋中心的房间，后来也指早期基督教教堂前的柱廊围绕的院子，它导致隐修院的出现。

Attique　屋顶层

正立面高处的一层，有时在盖顶上方。该层高度要小于下面各层。

Auguste 奥古斯都

给予罗马皇帝的神圣称号。

Auréole 光环

在某些人物头后面带有的光环，以表明其圣人身份。

B

Bande lombarde 饰带

放在墙高处的凸出的花饰带。

Baptistère 洗礼堂

位于教堂旁边，内有一水池，称为“洗礼池”，用于把人全部浸入其中而行洗礼。

Basilique 长方形会堂 、长方形教堂

罗马民用建筑，进行判决和处理商业事务的场所。在早期基督教社会中，教堂采用了罗马建筑的平面形状：长方形，用一行行的立柱合为三个殿堂。今天则是指重要的大教堂或在曾发生过奇迹处建造的教堂。

Bistse 褐色颜料

从烟灰中提取的褐色。在16、17世纪的画中经常使用。

Bossage　野面

雕琢石块的方式，让它们在正立面上显出粗糙不平、或多或少凸起的效果（一般用于建筑物的基底部分）。

C

Calligraphie　书法

由擅长写字者完成的实用、美妙、富有装饰性的字体。

Camaïeu　单色画

只使用一种颜色，以加黑白颜色区别深浅的绘画。灰色的单色画被称为“Grisaille”。

Campanile　钟楼

位于教堂旁边，放钟的塔楼。

Canon　比例标准

由一个量度系统确定的一整套和谐比例。对理想进行的这一探索因时因地而异，例如：一尊希腊雕像的比例标准。

Cariatide　女像柱

作为立柱、起支撑作用的女雕像。使用的如是男像，则称“atlante”。

Carton　素描稿

按照最终尺寸画的素描稿。

Cartouche　边饰

可以框住起始的字母、纹章或装饰图案。

Cathédrale　主教教堂。

Cella　神庙主殿

先为希腊、后为罗马的庙中主殿，殿中矗立着神的雕像。

该殿有时也称“naos”。

Cène　最后的晚餐

表现基督与其门徒们一起吃的最后一餐饭，基督在这时确立了圣体圣事。

Chaire　讲台

——大扶手椅

——在教堂中，通过楼梯可以登上的小讲台，它使教士可以向信徒们讲话。

Chaman　萨满

南亚巫师的名称。

Champlevé　镂刻

——（珐琅）在金属表面上凹进处填入熔化的珐琅。

——（石浮雕）在微微凹进的背景上刻出纹样，填入深色油灰，有时也填入彩色玻璃膏。

Châssis 油画内框

——把一些木头条角组合起来，以便绷起一幅画布。

Chevalet 画架

——把画家的画布放在上面的架子。

——“架上油画”指在画架上完成的尺寸相对较小、可以移动的油画。

Choeur 教堂祭坛

教堂中耳堂之外的祭坛部分。它专门由教士使用。它由半圆形后殿和一个或几个开间组成。

Chronophotographie 连续摄影

使人可以通过一系列照片，将一个动作分解的技术。

Clair-obscur 明暗关系

特殊的光照（蜡烛、火把、射灯……）使被照得极亮的部分出现在浓重的阴影部分旁边。

Classique 古典的

形容古代希腊—罗马的作品，其广义泛指参照了古代的或满足于追随传统的

创作。

Claustra 石栏

带有大量空洞以透气、透光的墙面。

Claveau 拱石

被凿成梯形，组成拱的石块。

Clef 拱顶石

拱中心部分的石块。它最后放上，固定住其他所有石块。

Clef de voûte 拱肋交点石

在拱肋交点放置的石块。在哥特式建筑中它转变为垂石* 。

Clef pendante 垂石

放置在拱肋相交处的石块，其雕刻采取钟乳石的方式延续。

Clocheton 小尖塔

在建筑物尖部或角上的装饰性小塔。从13世纪起大量使用，布满卷叶饰的尖脊使它的形式日益轻盈优雅。

Cloître 隐修院

修道院中的四方形院落。它四周被主廊环绕，人可以通过这些廊子在宗教组织的各房屋间通行。

Collage　粘贴画

由厚度不大的物质粘贴而成的画。这些物质取自画外，直接成为造型制作的部分。例如：纸、布等。（粘贴画不同于合成摄影* ）。

Collégiale　教务会教堂

驻有教务会，但不驻主教的教堂。

Colonnade　柱廊

环绕一座建筑或一个广场的柱廊。但不同于列柱廊* 。

Colonne　立柱

圆柱形的支撑，如有一半在墙内，则称“半露柱”。不同于支柱。

Conceptuel　概念的

概念艺术建议对艺术作品进行思考。完成作品不再是创作的目的。在概念艺术中，只有想法是重要的。

Console　托座

从墙中突出、用作支撑的石头成分。

Contrefort　扶垛

方形的大支撑石块，顶在墙壁外部，对其进行加固。

Crochet　尖脊石饰

放置在建筑成分的尖脊上，植物形状的石饰。

Croix latine 拉丁十字架

横比竖短的十字架。

Coix grecque 希腊十字架

横、竖相等并在中心相交的十字架。

Croix de Saint_André 圣安德烈十字架

横、竖长度相等，在对角线方向上相交（成×形）的十字架。

Croquis 速写

快速的素描写生：人物、风景、物品……

Crypte 地下小教堂

在教堂祭坛下的小教堂或礼拜堂，经常用作墓地。

D

Décalcomanie 移印画

由画家奥斯卡·多明格斯发明，被超现实主义画家运用的技巧。主要是对墨水点或油画的颜料点有控制地进行开发。

Diaphragme 隔墙

在教堂中，由拱支起的大殿的横向墙壁，将屋顶隔成几个开间。

Diptyque　两联艺术品

在两块相连的或不相连的板上绘出或雕出的艺术作品。

Dôme　圆盖

——在穹窿顶下面，由支架撑起的通常是圆形的顶盖。

——某些意大利教堂亦以此为名。

Drape　褶裥

服装褶裥的安排根据（素描、油画、雕塑）作品的需要所作稿本。

E

Ebauche　起稿

画家在画布上或雕刻家在一块材料上最初标出的位置。该词语有时也指未完成的作品。不同于草图*　。

Ebrasement　斜削展宽

窗洞向内壁上的展宽，有时这一展宽亦朝相反方向。

Ecole de　画派　、学派

用于把未确定具体归属的作品定性。亦指一种艺术倾向。

例如：枫丹白露画派，纽约学派，等等。

Edicule 小教堂 、小建筑

建筑家完成的小作品。

Eglise-hall 有一个大厅的教堂

三个殿堂（中央与两侧）等高的教堂。它导致产生了一种十分普及的结构，展现了极为统一的特点。

Elévation 立视图

对建筑物的内外垂直面给予的图像表现。

Empâtement 厚涂

用刷子或画笔施予画面的厚色。这种技巧使画面产生一种肌理。它也可以作为透明画法* 的底层。

Encre de Chine 中国墨

液态或固态的极浓重的墨色，是从烟灰中提取、加胶研制的。用或多或少的水分将其研开。过去是来自中国的。

Enluminure 小彩画

绘在手稿中的装饰，用于美化起始的字母，在一页的边缘或整页上。主要在中世纪的宗教书上可以看到。

Environnement　环境

在当代艺术中，符合于艺术家想要从传统束缚中解脱，将创造扩展到周围空间的态度。艺术家力求使艺术品与现实世界发生联系。

Esquisse　草图

在实现一件作品之前首先做的草稿，做于定稿之外的另一依托上，与起稿*截然不同。因为起稿是把整个构图表现出来，各个部分均要到位。

Estampe　版画

运用刻版或石版技术表现出的形象。

Etude　习作

对于一个具体成分所做的研究，可以作为完成一幅画的模特儿。不同于速写。

Eurythmie　协调

比例、线条的和谐组合。

F

Fanvalts　扇形肋

源自英文fan一词：扇。大量的从一个支柱上呈放射状朝向穹顶的肋。这些肋组成扇形，密布于穹顶。用于英国哥特晚期建筑。

Figuratif　具象

通过参考现实世界，表现具体事物的素描、油画或雕塑。

Figure noire　黑绘

在希腊陶器的红底上用素描画出的黑色的身形。

Figure rouge　红绘

陶器的黑底上留出了一些供装饰的区域，画家可以表现极其精微的局部。

Filigrane　金银丝细工

用金、银片或金、银丝缠绕、焊接的首饰。

Fonteà la cire perdue　用蜡铸铜像的方法

铸造青铜像的古老技术。以黏土做核心部分，然后涂上一层薄薄的蜡，在蜡上完成雕像的形。在外面再给这一整体套上一个黏土模，将铜水从模顶灌入，铜水占据了蜡形的位置。将外模砸碎，取出铜像。这种技巧只能得到一件作品，因为蜡像已经不存在了。

Forum　古罗马广场

在古罗马，人们聚会、处理公共事务的场所。

Fresque　湿壁画

源自意大利文a　fresco：“在新鲜的颜色层上”。它使用用水稀释的天然色

粉。把调好的色用柔软的笔画到一层新鲜的灰泥上。它不同于壁画*　。

颜色被灰泥吸收并与它合为一体。

只有某些要突出的地方用“干画法”画。

Frottis　薄涂

用松软的、不规则的材料将一层薄薄的颜色施加到另一层透明色上，使得这层透明色透过上层显现出来。

Fusain　炭条

将卫矛或柳条烧成木炭时得到的黑色绘画材料，用于做素描或起稿。

G

Gable　三角楣

在哥特式的门窗上方放置的装饰三角楣。

Genre　画种

——根据所画的主题所划分的大类：历史画、肖像画、风景画、静物画，等等。

——描绘日常生活场面的画称为“风俗画”。

Giralda　风标塔

塞维尔大教堂方塔。12世纪的这一清真寺古塔因1568年矗在它上面的一尊巨

像而得名，该像重1288公斤，但只要有微风便可转动，起着风标的作用。

Gisant　死者卧像

放在陵墓上面的人物卧像。

Glacis　透明淡色

稀油画色同一种透明的煤介质混合，画到下面一层透明的油画色上。光线穿过透明淡色层照到底层时，会因反射而产生强烈的光感。

Gloire　光轮

围绕基督身体的光轮，亦称“mandorle”。

Glyptothèque　小物件雕刻博物馆

纪念币、钱币或雕刻的小物品的博物馆。

Gouache　水粉画

由三分之一的色粉和三分之二的阿拉伯胶组成的画。使用水稀释颜色。它绝对不同于水彩画*，它的颜色是透明的，为了提亮，加入白颜色。

Granulation　成粒

在首饰表面将一些微小的金粒联在一起。这种方法使得光被一种极为特殊的方式“挂在”首饰上。

Gravure　版画

用刻刀在金属版上刻画的方法。版上先抹上油，在上面刻画出来的图像被酸侵蚀，留下的痕迹使人可以印出画来。版画亦可通过在木版上雕刻出凹凸的办法制作，人们称之为“木刻”或“木版印刷”。

H

Hanse　汉萨同盟

中世纪时北欧几座城市之间的商业协会。

Hypogé　地下坟墓

有时在悬崖上掘出的地下坟墓。

Hypostyle　多柱式厅

由柱子撑起的在极高处的大厅。

Huile　油画

由色粉和亚麻油组成的画。它可以加入汽油调色（稀油画），或加入更多的油（稠油画）。

I

Icône　圣像画

在拜占庭和东正教艺术中，画在木板上的宗教场面。

Iconoclaste　破坏圣像者

拒绝表现神的世界并摧毁圣像者。

Iconographie　肖像

在文学上指对形象的描绘。确指艺术作品中人像总体。

Impérator　最高统帅

罗马共和国通过士兵的欢呼授予得胜将军的称号。

Infographie　电脑绘图

由计算机创造形象的技术。

Installation　装置艺术

在当代艺术中，用与展出地点及其环境有关的全部创作成分取代作品概念的做法。

J

Jaune d′　argent　银黄

从14世纪起，在画花玻璃时使用，这种银在烧过以后使白玻璃变成黄色。

Jubé　祭廊墙壁

在祭台与中厅之间加上的墙壁。

K

Koré 少女像

在希腊古风时期的少女雕像。

Kouros 年轻男子像

在希腊古风时期的青年男子雕像。

L

Lambris 护墙板

住宅中墙上的细木板面。

Lanterne或Lanternon 顶塔

带窗洞的圆形或多角形小塔，顶部是圆的或平的。

Lavis 水墨画

用墨、茶褐色、墨汁或水彩色大量加水稀释所作的画。

Léséne 墙上的凸块

在墙上，微微凸起的垂直块既无基底，又无柱头。

Lierne 枝肋

哥特式拱顶的辅肋，它将拱顶石与居间肋* 的次交点石连在一起。

Ligue de Délos 提洛同盟

在雅典权威之下的海洋性同盟。其总部和金库从公元前478年起设在提洛岛。

Linteau　过梁

横在出口上方的梁或石块，用以支撑上面的砖石。

Lithographie　石印

对画家在石灰石上直接所作素描进行复制的技术。

Loge或Loggia　敞廊

朝向外部的柱廊，可以位于建筑的楼上，也可以是极高、孤立的。

M

Mâchicoulis　突堞

工事的突堞。深处是窗洞，可以从那里监视围墙墙根处的情况。

Marine　海景

以海洋和船舶为主题的绘画。

Marqueterie　细木镶嵌

把小木块镶嵌在一起的技术。不同颜色的木质使人可以组成图案。

Mastaba　马斯塔巴

埃及的平行六面体坟墓，带有稍稍倾斜的墙壁。石棺放置在马斯塔巴下面挖

掘的深坑墓室之中。

Mausolée　纪念堂

规模宏大的纪念性房屋。

Médium　乳液

以亚麻油或清漆为主，用以稀释油画颜料的乳液。

Mégaron　正厅

先在克里特岛，后在希腊，位于中央的方形主厅。

Meneau　窗子中梃

将窗子隔成两部分或四部分的石头成分。

Méplat　扁平浅浮雕

图样成平面排列，用不深的刻痕隔开的一种浮雕形式。

Mihrab　清真寺壁龛。

指出麦加方向的清真寺壁龛。

Minaret　清真寺尖塔

在清真寺中，穆安津报祈祷时间的尖塔。

Minbar　清真寺经坛

清真寺中布道的经坛。

Modelé 体积感

通过亮部与暗部的色彩等关系获得的体积感。

Monochrome 单色画

仅只使用一种颜色的均匀统一的绘画。只有在画布出现问题（撕裂、杂物等）时，才会改变颜色的面貌。

Monophysisme 基督一性论

基督教义认为基督是拥有两性的人：完全是神，又完全是人。5世纪时，基督一性论认定基督只有一性，即神人合一。公元451年的卡尔西顿会议谴责了这一信仰。

Monolithe 独石

由一块整石实现的作品。

Mosaïque 镶嵌画

用彩色小石块或玻璃膏块排列在一起，表现一个主题的技巧。

Mouchette 椭圆窗饰

在火焰哥特式风格时期出现的窗饰，用石头砌成曲线或反向曲线的中梃成分。

Mozarabe　穆萨拉比艺术

指从公元10世纪起，在仍为基督教的西班牙发展起来的艺术。对西班牙南部穆斯林艺术着迷的建筑家们把伊比利亚古老传统与穆斯林艺术的一些特殊成分结合在一起。

Mudéjar　穆迪扎尔艺术

指从13世纪起在基督徒重新夺回的西班牙土地上发展起来的艺术。穆斯林艺术家转为新主人服务，并创造出一种典型的艺术。

Muquarnas　钟乳石状装饰

在伊斯兰建筑中，在拱和穹窿上排列的钟乳石形状的成分。它们有时也按照蜂窝那样布局。

N

Naos　内中堂

——在埃及神庙中心处放神像的石头殿堂。

——先在希腊，后在罗马神庙中，放神像的中心厅室。该室有时也称为“cella* ”。

Nature morte　静物

以一个或几个物品或一些植物，有时是一些死动物（野味、鱼，等等）为主题的绘画。

Nef　中殿

位于大门入口和耳堂之间的教堂中央部分。中殿分为几个开间。

Niche　神龛

在厚墙上，一般摆放神像的洞。

O

Obélisque　方尖碑

金字塔形的又尖又高的独石碑。

Oculus　眼洞窗

在墙上或穹窿顶部开的圆窗（呈眼睛形状）。

Oligarchie　寡头政治

由一小撮人或家族把持政权的政治制度。

Opisthodome　希腊神庙后殿

希腊神庙的后部，对立于前殿。

P

Palette　调色板

画家挤放颜料并进行调配的木制的依托。当人们讲“一位画家的调色

板”时，即是说人们在他的作品中看到的总的色彩效果。

Pantocrator　万能的基督

赋予基督的称号，特别是在拜占庭艺术中表现光荣的基督时，即全身被光环围绕之时，所用的形容语。

Parement　砌面

指一面墙可以看到的两个面，广义则指所有组成这两个面的石头或饰面。

Pastel　色粉画

——呈小棍状的色粉笔。加点土便可得到比较硬的色粉笔。

——在纸上用色粉笔画出的作品。

——软色粉笔是在色粉笔中加入油或蜡作为黏合剂。

Paténe　圣盘

盛圣体饼的小圆盘。

Peinture murale　壁画

在事先准备好的墙壁上画出的作品，不要混同于湿壁画。

Performance　探索结果

在当代艺术中，作品的概念正被“事件”所替代。这种情况相应于一种“表现”，一种“手法”。探索结果正处于视觉艺术与引入时间的景象之间。

Péristyle　内柱廊

在围墙内，环绕建筑物的柱廊，不同于外柱廊*　。

Perspective　透视

在两度空间的平面上表现三度空间的方法。

Photomontage　合成摄影

从一些照片上提取一些成分，加以组合的造型结果（不同于粘贴）。

Piédroit　门窗侧柱

门窗纵向的部件。

Pietà　圣殇

表现圣母把儿子（基督）放在膝上。

Pigment　色素

天然的（矿物、植物、动物）或化学的带色物质，用于制造颜料和色粉笔。

Pilastre　半露柱

直角部分的支柱，在墙面上凸起，起装饰作用。半露柱带有符合于式样的柱头。

Pilier　支柱

砖石制作的支撑，用于直角部分（不同于立柱* ）。

Pinacle 尖顶

放置在扶垛和拱扶垛桥台高处的，金字塔状的顶部。它加强了整体的惯性。

Pinacothèque 绘画馆

绘画的陈列馆。

Portique 大门柱廊

装饰一所房屋或一座教堂正立面的柱廊，有时带有一块三角楣。

Potà feu 焰瓶饰

表现瓶子的雕刻装饰，从瓶里冒出火焰来。

Prédelle 祭坛装饰屏

在一幅画或祭坛画下面的装饰屏，上面表现一组题材。

Princeps 元首

——罗马国家的首领，其民事和军事才能使他在罗马城中发挥着首要的作用。

——在罗马世界中，给予皇帝的称号。

Pronaos 门厅

大门的门厅，外面是立柱，它通往希腊神庙的内中堂。

Propylée　希腊神庙山门

希腊宫殿或神庙的宏伟大门。

Pseudopériptére　假围柱式建筑

希腊文pseudo：假的。各个方面都被贴在墙上的柱子围绕的建筑物。

Pylõne　塔门

埃及神庙作为大门的纪念性正立面。

Pyramide　金字塔

埃及金字塔形的坟墓。有时金字塔有几种级别。

Q

Qibla　朝向墙

清真寺中，导向麦加方向的墙。

R

Raccourci　短缩透视

通过透视作用把一种成分表现得显得比本来的短一些。短缩透视可以加强空间感。

Remplage 中梃

将窗户、特别是花玻璃窗隔成几部分的石头成分。

Retable 祭坛画

放在祭坛上的绘制的或雕刻的木板。它可以是一块，也可以是由几块组成，如两联画、三联画* 和多联画。

Ronde-bosse 圆雕

独立于墙壁，从各个方面进行雕刻的雕像。

Rupestre 岩壁艺术品

作于洞窟之中、岩壁之上的绘画、雕刻。

S

Salle capitulaire 聚会厅

修道院中修道士集会的房间。

Sallon 沙龙美展

绘画和雕塑展览。从1667年起，由美术院组织，在卢浮宫的“方厅”举行。从那以后，人们保留了“沙龙”一词，确指一切官方的正式展览。

Sarcophage 棺

木或石棺，经常饰有浮雕。

Sed　塞德节

在古埃及，法老每30年举行一次的节日，主要是重复那些祝颂法老神权的仪式。

Sépia　墨汁

从乌贼鱼的墨汁中得到的液体，用来作水墨画。

Sérigraphie　丝网印刷

借助于一个手帕般的丝网进行的印刷。

Stuc　灰墁

将石膏、石粉和胶混合在一起，制作雕塑或铸出壁面、天花板的装饰。可以将它上色和涂金。

T

Tambour　鼓形柱段

——立柱中鼓形的石块。

——穹窿顶的座圈。

Tapisserie　壁毯

用各色毛线编织而成的挂毯。

用此方法表现的场景一般用来装饰住宅和大建筑的墙壁。

Tempera　蛋彩画

融于水的颜料，其色素用鸡蛋作为黏合剂。

Tétramorphe　神物

在末日审判的场面中，四使徒被以不同的形状来表现：圣约翰的鹰、圣路加的公牛、圣马可的狮和圣马太的天使。

Thalassocratie　制海权

在控制海洋方面的强大状态。

Thermes　罗马公共浴池

公共浴池所在的房屋。罗马人不同的浴室（冷水、温水、蒸汽）有不同的温度。

Tholos　圆形建筑

——圆形的带有穹窿顶的坟墓。

——希腊、罗马的圆形小神庙。

Tierceron　居间肋

在尖拱中不连接于中央拱顶石的辅助肋。

Tour lanterne

保证大量采光的带窗洞的塔楼。它经常被置于教堂耳堂的交叉处。

Transept　耳堂

教堂中堂与祭坛之间的部分，方向与教堂轴线垂直。耳堂的面积与中殿的宽度相应，则被称为“交叉耳堂”。

Travée　开间

教堂中堂分为4个支柱一间的开间。

Trépan　钎

用于在石中挖洞的工具。

Triforium　楼廊

在哥特式教堂中堂高处，高窗之下的狭小连拱盲廊，在哥特末期出现了“采光的”楼廊，向外开了一些窗洞。

Triptyque　三联画

由连在一起的三扇板组成的绘画或浮雕。

Trois crayons　用白粉画出高光的炭笔素描

在灰纸上用一支炭精笔、一支白粉笔和一根炭精棒画出的素描。该技术在17、18世纪极为盛行。

Trompe-l′ oeil　逼真画

精细地再现现实材料、物品的绘画。它通过强烈的体积、空间感使人有面对

真实物品的幻觉。

Trophée　武器饰

在立柱上用雕刻的一组武器所作的装饰。

Tumulus　坟头

坟墓上面带青草的坟头。

Tyran　专制者

——在一些军人或外国雇佣军的支持下非法夺取政权者。

——在希腊，依靠民众反对贵族而获得力量、行使权力的民众首领。

V

Vitrail　彩色花玻璃

用铅条隔开各种颜色的小玻璃片，成为窗户的彩色画面。

Voûte barlongue　交叉穹窿顶

在交叉穹窿上的拱顶。其平面为长方形，与中堂的方向成正交。

Voûte sexpartite　分为六块的拱顶

交叉穹窿上的拱顶，带有起加固作用、与扶拱平行的横肋。因此，它共有6块顶。

Z

Ziggourat　庙塔

在美索不达米亚，砖砌的实心巨大建筑，呈分级金字塔状，顶部有一祭坛。

Zoomorphe　动物形象的

带有动物的艺术表现。

本书由「ePUBw.COM」整理，ePUBw.COM 提供最新最全的优质电子书下载！！！